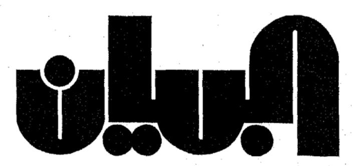


مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 368/ مارس - 2001



- الترجمة كقراءة إبداعية
د. حميد لحمداني
- أدب الحوار في مناظرة السيرافي ومتّى
د. محمد حسن عبدالله
- حول مقالة «نهاية التاريخ»
نعمان الحاج حسين
- قراءات:
. نجمة إدريس في «مجرة الماء»
. ليلى العثمان في رحلتها القصصية
- الشعر:
- الزبير دردوخ
- رقية الصويان





العدد / 368 / مارس 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

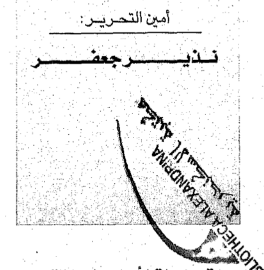
رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبداللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر



موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(368) March 2001



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

كلمة البيان

الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب.. إلى أين؟

• د. خالد عبداللطيف رمضان

انقلبت الموازين في وطننا العربي، فبعد أن كان الكتاب يقودون الرأي العام، ويسهمون في تنويره، أصبحوا منقادين لغوغائية الشارع الموجه من الإعلام الرسمي، وبعد أن كانوا منحازين للديمقراطية والتعددية نراهم الآن يمجدون الديكتاتوريات، والأنظمة الاستبدادية، وبعد أن كانوا دعاة انفتاح وتنوير، غدوا متواطئين مع دعاة التخلف والانغلاق.

وبدلا من أن يدعموا الحريات، وحرية التعبير على وجه الخصوص، نجدهم أبواقا لمن يقتلون الحريات ويشردون المبدعين الملتزمين خارج أوطانهم.

وخير دليل على ما نقول سعي الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب إلى عقد مؤتمره العام ومهرجانه الشعري في بغداد، رغم علمه بأن معظم الكتاب والأدباء العراقيين الشرفاء،

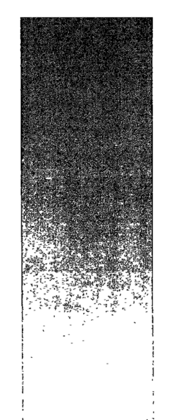
يعيشون في الغربة خارج وطنهم بعد أن ضاقت بهم سبل الحياة في وطن تحول إلى معتقل كبير يحرسه سجان جزار لا يعرف الرحمة، ورغم يقينه أن حرية التعبير معدومة في العراق، وأن عددا من الاتحادات العربية الأعضاء لن تتمكن من حضور المؤتمر العام في بغداد لظروف يعرفها القاصي والداني.

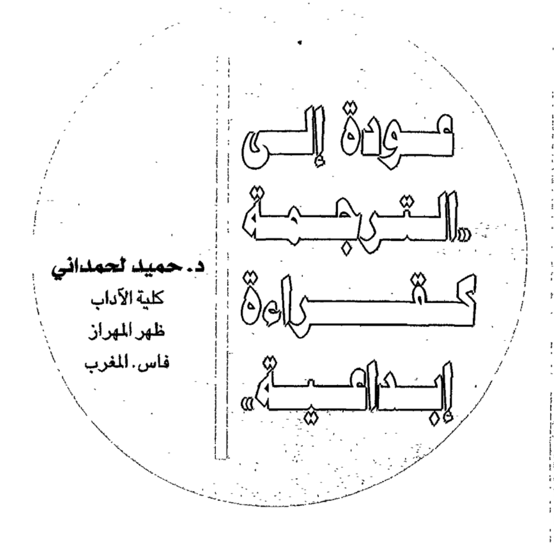
إلا أن قيادة الاتحاد العام، أصرت على تكملة المشوار إلى النهاية، وهي كمن سبقها في قيادة الاتحاد العام في العقد الماضي، تحولت إلى أداة تحقق مصالح الأنظمة الحاكمة، على حساب مصالح الشعوب العربية والمبدعين العرب، وأصبح همها سياسيا، وغابت عنها الأهداف الثقافية، وأصبح كل لقاء مجالا للتجاذبات السياسية التي تعكس اختلاف الأنظمة العربية، وفي كل اجتماع تُدرج على جدول الأعمال بنود سياسية ودعائية خلافية، تسهم في زيادة الانشقاق بين المثقفين العرب.

وتخرج المقررات ملبية لطموحات أكثر الأنظمة الحاكمة ديكتاتورية ودموية.

ففي عشر السنوات الأخيرة نلاحظ أن معظم مقررات المؤتمر العام للاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب، مرددة لمقولات الآلة الإعلامية للنظام العراقي، الذي نعلم جميعا ماذا يفعل بشعب العراق، وماذا فعل بكتاب العراق وأدبائه.

وفي هذا الزمان الرديء هنيئا للكتاب العرب باتحادهم العام، الذي تحول إلى مجرد أداة إعلامية، تستخدمها السلطات الحاكمة عبر مخبريها، لقمع الإبداع والمبدعين، وتغييب الشعب العربي عن قضاياه الحقيقية.





«عودة إلى الترجمة كقراءة إبداعية»

د. حميد لحمداني
كلية الآداب
ظهر المهراز
فاس. المغرب

القسم الأول

قضايا عامة
وقضايا اللغة والأسلوب

1ـ موقع ترجمة الشعر:

أشكر أسرة مجلة البيان لأنها سمحت بفتح النقاش حول مقالي المنشور في العدد المزدوج من المجلة (يوليو، أغسطس 2000 ص: 65ـ 71) وكان عنوانه: الترجمة كقراءة إبداعية (نحو ممارسة ترجمة إبداعية) وقد قدمنا فيه تحليلا لقصيدة: **الموسيقى** La musique للشاعر الفرنسي بودلير Baudelaire. من ديوانه أزهار الشر. ولم يكن هذا التحليل نقديا بحصر المعنى بل كان موجها نحو غاية محددة وهي تعليل بعض الاختيارات الإداركية والتأويلية التي تهم بنية القصيدة وسياقها وصورها الشعرية من أجل اقتراح ترجمة عربية نقتنع بها ونتوقع أن يجد فيها القراء والمهتمون ما هو معبر إلى حد ما عن قيمتها الأصلية. واختيارنا الترجمة التحليلية بالذات كان بدافع تحمل كامل المسؤولية العلمية وإشراك القراء في الهموم والملابسات التي تحيط بالترجمة

كقراءة إبداعية، باعتبارها نتاجا جديدا لا ينبغي أن يخلو هو أيضا من جهد إبداعي يقوم به المترجم. وقد تفضلت أسرة المجلة بنشر تعقيب يخص مقالي المذكور كتبه السيد عبدالهادي الإدريسي من المغرب تحت عنوان: تعقيب حول موضوع الترجمة كقراءة إبداعية (نشر بمجلة البيان نفسها عدد: 364 نوفمبر 2000 ص: 48 ـ 53). قدم فيه عددا من الملاحظات: جانب منها متعلق بالأسلوب واللغة وآخر له علاقة بالترجمة العربية وبعض الآراء الواردة في مقالي وكذا بعض التعديلات التي قدمتها لتعليل الاقتراحات التأويلية. كما أنهى تعقيبه باقتراح ترجمة لنفس القصيدة اعتبره بديلاً لترجمتي المذكورة.

وأول ملاحظة تشد الانتباه فيما كتبه السيد الإدريسي هي أنه اعتبر خطابه مجرد تعقيب في حين أنه اقترح ترجمة بديلة، وكان هذا يقتضي منه أن يقترح بديلا تاما نتعرف فيه أيضا إلى جميع الخلفيات التي وجهت اختياراته، لأن ما قدمناه في الدراسة ليس ترجمة فحسب بل تحليلا تعليليا لجميع الاختيارات فيها، وعليه فمن حقنا ألا نرى بأن تلك الملاحظات القليلة التي قدمها، وبعضها لا علاقة له بالترجمة، كافية بهذه السهولة لوضع بديل لترجمتنا التحليلية. هل أراد بهذا أن يقول ضمنيا أنه ليس بحاجة إلى تحليل ترجمته وأنها باعتبارها صادرة عن صاحب مهنة ـ كما أشار ـ ضامنة لتفوقها؟ وأنا لا أرى في هذا إلا موقفا قد يكون مشوبا بالتعالي لا أجد له أي مبرر، علما بأني لأول مرة أتشرف بمعرفة اسم صاحب التعقيب مع أننا من بلد واحد وقد يكون مر أمامي اسمه في ركن من أركان جريدة في يوم ما. وأنا مع ذلك وجدت من اللائق أن أستأنف هذا الحوار معه لأنه على الأقل وضع أمام القراء، وأنا واحد منهم، ترجمة أخرى لقصيدة بودلير يمكن أن تكون موضوعا للمقارنة من جهة والنظر الفاحص من جهة ثانية.

أقول كل هذا لأني وجدته يجعل من بين الأسباب التي دعته إلى الاهتمام بمقالي والتعقيب عليه ما ورد في قوله التالي:

«أما ثاني ما شد انتباهي إلى المقال المذكور فهو موضوعه. ذلك أن الترجمة **تعنيني مهنيا** ـ والتشديد من عندنا ـ وأن كل موضوع يتناولها داخل لذلك بالضرورة ضمن دائرة اهتماماتي المتواضعة»(١).

والحق أنني لم أر في هذا الكلام تواضعا أو سببا لذكره هنا، لأنه يشير إلى أمر بديهي وهو أن كل شخص يشارك في نقاش حول الترجمة لابد أن تكون الترجمة هي أحد اهتماماته. ودعنا نبتعد أيضا عن تصور أنه أراد التلميح إلى أنه يدافع عن حصن خاص، فمقاله لا يتضمن إشارات أخرى تؤكد هذا المعنى بصريح العبارة، وإن كان نَفَسْ هذا المنحى يسري في مجموع تعقيبه.

لا يفوتني مع ذلك أن أشير إلى أنه في ما يخصني، حرصت على الدوام في كل الأعمال والكتب والمقالات التي

ترجمتها ونشرتها حتى الآن(2) على ألا أجعل الترجمة تعنيني باعتبارها مهنة، فلا شيء يكون أشد خطرا على العلم، وخصوصا في إطار العلوم الإنسانية، أن يتحول البحث فيها إلى مهنة، وقد أكدت هذا الرأي على الخصوص بالنسبة للنقد الأدبي في لقاء علمي(3) حين قلت أن الخطر الداهم هو أن يتحول النقد الأدبي إلى حرفة. ففي هذه الحالة لابد أن يرتكب النقد جناية ضد الأدب. لذلك ألاحظ على السيد الادريسي بأنه رضي أن تكون العلاقة بينه وبين الترجمة هي مجرد علاقة مهنة، فهذا قد ينفعه في حياته الخاصة دون شك ولكنه قد يلحق الضرر بالترجمة من حيث يدري أو لا يدري. خصوصا إذا كانت الترجمة التي نعنيها هي بالذات ترجمة الإبداع وعلى الأخص الشعر. وأسر له غير متهيب أن علاقتي الخاصة بترجمة الشعر هي علاقة عشق ومعرفة واكتشاف وإبداع، ولا أرغب في يوم من الأيام أن أجعلها تعنيني باعتبارها مهنة حتى وإن كنت ممتهنا لها. وأنا أدعوه صادقا أن يتخلى عن ذلك الاختيار ليلتحق بركب العاشقين لفعل الترجمة، فترجمة الشعر تحتاج إلى عشاق لا إلى مهنيين.

2ـ اللغة والأسلوب:

لنترك كل هذا ولننتقل إلى الملاحظات التي أبداها في إطار الأسلوب واللغة: فقد ذكر أن عنوان مقالي أثار انتباهه من حيث صيغته الواردة كالتالي: (الترجمة كقراءة إبداعية) وقال:

«... فالكاف المستعملة في العنوان في قوله «كقراءة إبداعية» هي عند العرب للتشبيه. بمعنى أن الأستاذ ما جاز، في منطق اللغة السليم، أن شبه الترجمة بالقراءة الإبداعية مما ينفي عنها ـ عند كل عاقل (كذا) ـ صفة الإبداعية. والحال أن ليس كالترجمة قراءة إبداعية، بل ما القراءة الإبداعية إن لم تكن ترجمة؟»(4).

ما أثار انتباهي هنا حقا هو هذه الوثوقية التي يتحدث بها صاحب التعقيب وهو يلقي بهذه «المعرفة» المتعاقبة. وقد ساءلت نفسي وأنا أقرأ هذه الفقرة هل يمكن أن يكون العلم بهذه السهولة حتى نصدر الأحكام ونضع القواعد دون الرجوع إلى مظانها تجنبا للتسرع أو الوقوع في الزلل؟ ومن باب الحرص على اللغة العربية وتقدير علمائها الذين تجاوزوا حدود المهنة والتبسيط البيداغوجي، وراحوا يتأملون ظواهر العربية بكل ما ملكوا من ثقابة فكر واتساع نظر، أقول من باب ذلك الحرص ألم يكن من الضروري التثبت من صحة واكتمال المعلومات المتداولة؟ خصوصا تلك التي يتلقاها طلابنا في الأقسام الإعدادية والثانوية، وأن نحاول الرقي بالبحث العلمي إلى مستواه العالي الذي ارتقى إليه علماء اللغة والبلاغة العرب؟ خاصة إذا تعلق الأمر بحوار في إطار مجلة محكمة لها موقعها العلمي المحترم في الساحة العربية.

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار كل هذه

التساؤلات فإنه سيبدو لنا قول صاحب التعقيب بأن الكاف في قولنا الترجمة كقراءة إبداعية هي عند العرب للتشبيه هو قول غير دقيق وناقص، ولا يؤكد أن صاحبه يستند إلى معرفة دقيقة ومؤكدة، خصوصا أنه أشار فيما بعد إلى أن هذه الصيغة لا تعرفها اللغة العربية ذاكرا أننا ندخل على اللغة العربية ما ليس فيها ونفرض عليها تعبيرا لا تعرفه. (ص: 48 عمود 2 فقرة 3) ثم اعتبر ذلك أيضا إخلالا بقواعد اللغة. ولم يستطع أن يقول لنا أين يكمن وجه الإخلال بالتحديد في هذا العنوان. وفضلا عن ذلك كله كيف عرف أن الكاف في عنوان مقالي للتشبيه، وهو يرى أن العبارة كلها غير صحيحة.

ومن الطبيعي إذا تم الإصرار على أن عنوان مقالتي لا يطابق قواعد اللغة، دون تكليف النفس عناء البحث وتقليب وجوه النظر، فإن حيرته لن تبرح عنه أبدا. وأنا لا أشك أن ما قد يكون أزعجه في عنوان مقالتي، ولم يجد سبيلا لإدراكه ولا للتعبير عنه، هو ورود كلمة قراءة بالتنكير، وليسمح لي أن أضيف لمعلوماته (وهذا بيت القصيد) أن البلاغيين الكبار ومنهم عبدالقادر الجرجاني يقولون ما ملخصه عند الجرجاني نفسه:

«التشبيه الصريح يكون فيه المشبه به معرفة لا نكرة كقولك «هو كالأسد» ولا يكاد يجيء نكرة فتقول «هو كأسد» إلا أن يخصص بصفة فتقول هو كأسد ضار»(5).

وإذا ما حللنا كلام الجرجاني، على علمه وكبر شأنه في ميدان البلاغة الواسع، لا نجده يخطئ ولا يلغي ورود المشبه به نكرة لأنه قال لا يكاد، كما قدم مثال ذلك (هو كأسد)، لكنه يضع شرطا للمقبولية التامة والخروج من دائرة «لا يكاد» وهو أن يخصص المشبه به النكرة بصفة فتقول: هو كأسد ضار، (أو هي كترجمة إبداعية) ويكون كلامك صائبا وملائما لأساليب العربية لا خارجا عن قواعدها.

وأنت ترى معي أنك لم تعط عنوان مقالتي حقه في الوجود، مع أنك لا تعرف السبب الذي دفعك إلى ذلك، ولكن الجرجاني بفكره الثاقب وعلمه الواسع قد منح عنوان مقالتي حق الوجود ما دام يستجيب لشرط المقبولية، لأنني قلت: الترجمة كقراءة إبداعية فخصصت القراءة بصفة هي الإبداع، ولم أقل الترجمة كقراءة وسكت. وحتى لو كنت قلت ذلك ما كان ليخطئني لأنه في أحسن الأحوال سيجعل مثالي تحت ذلك الذي «لا يكاد». وقد بحث بعض المجتهدين من واضعي قواميس النحو من المعاصرين في مراجع النحو العربي فوجدوا مثالا لتلك الحالة النادرة التي يكون فيها المشبه به نكرة دون إلحاقه بوصف وذكروا أنها لا تأتي للتأكيد بل للاستعلاء (بمعنى على) كقول رؤبة لما أجاب عن السؤال التالي: كيف أصبحت؟: كخير أي كأنه قال أصبحت على خير(6). وأولها ابن هشام لفائدة التشبيه كأنه قال كصاحب خير(7). كل هذا ولم يجرؤ أحد من العلماء على تخطيء مثل هذه

الصيغ النادرة لعلمهم أولا بالإمكانيات الهائلة للتأويل، وثانيا بأن للعربية قدرات كبيرة على الابتكار.

واعلم أن الشعر العربي القديم يحتوي على ما يناظر عنوان مقالتي من ناحية الشروط الأساسية للتشبيه والإعراب مع وقوع المشبه به نكرة متبوعة بصفة تخصصها كما اشترط الجرجاني، ومن ذلك قول أبي العتاهية:

إنما الدُّنيا كظل زائل
أحمد الله كذا قدَّرها

وانظر إلى صفي الدين الحلي يعارض بيت أبي العتاهية فيأتي بما هو أفضل فيقول:

والناس في الدنيا كظل زائل
كلٌّ إلى حكم الفناء يصير

وانظر إلى قول صفي الدين الحلي مرة أخرى وهو يوسع التخصيص بالصفة العائدة على المشبه به:

وبساط الأزهار كالوشي والغي
ـمُ كثوب مجسم من دخان

على أن أغلب الشعراء كانوا يوسعون تشبيهاتهم لتتحول إلى صور تمثيلية وهذا يتلاءم مع التخييل الشعري، يقول الشاعر العربي القديم ابن المعتز:

والبدر في أفق السماء كدرهم
مُلقى على ديباجة زرقاء

وقال أبو العلاء المعري:

فبعض الناس في الدنيا كطير
أوانفَ أن تلائمها الوكورُ

وقال أحد شعراء الدولة الحمدانية وهو محمود بن الحسين كشاجم (توفي سنة 320 هـ)(8):

والبدر فوق دجلة
والصبح لما يشرق
كحلة من ذهب
فوق رداءٍ أزرقٍ

وقال أبو بكر الخالدي:

والليل من فتكة الصباح به
كراهب شق جيبه طربا

وقال ظافر الحداد وهو من شعراء الفاطميين (توفي سنة 529 هـ):

والجوُّ من شفق الغروب مفروزٌ
كحديقة حُفَّت بوردٍ أحمر

وتخصيص المشبه به فيٍ الأبيات السابقة كما ترى جاء إما بواسطة النعت بكلمة مفردة كما هو الحال في البيتين الأول والثاني، وإما بواسطة الجمل وأشباه الجمل الواقعة في موضع النعت. كما هو الحال في الأبيات الباقية. ويرى النحويون أنها جمل لا يمكن أن تؤول حالا لأنها وقعت هنا بعد النكرة(9)، والجملة الحالية تقع بعد المعرفة. كما يرى الجرجاني أن الوجه الجديد الذي تكون عليه الجمل الواقعة بعد المشبه به النكرة هو أن تكون صفة «كقولنا أنت كرجلٍ من أمره كذا وكذا، وقول النبي صلى الله عليه وسلم: الناس كإبل مائة لا تجد فيها راحلةً، وأشباه ذلك» (الأسرار، مرجع مذكور في هامش سابق، ص: 114).

وكل ما قلناه حتى الآن في إطار رأي الجرجاني يدخل في اعتبار الكاف الواردة في عنوان مقالتي حرف تشبيه.

أما النحاة العرب فلم يكن أفقهم ضيقا إلى هذا الحد فلا يرون إلا الكاف الدالة على التشبيه،

وخصوصا إذا تعلق الأمر بالمثال الذي بين أيدينا وهو عنوان مقالتنا. فالمعروف أن النحاة الكبار ومنهم سيبويه لاحظوا أن الكاف تأتي في بعض الأحيان للتسوية وتكون في هذه الحالة في موضع مثل وأن الأخفش وأبو علي الفارسي وابن مالك جعلوا ذلك واقعا في الشعر والنثر على السواء بخلاف سيبويه الذي رأى أنها ضرورة شعرية(10).

وقد استند من خالفوا سيبويه إلى ما ورد في الذكر الحكيم في سورة آل عمران: «إني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله» والدليل على أن الكاف هنا هي بمنزلة الاسم لا الحرف هو وجود الضمير العائد عليها في «فيه». وعندما تصبح الكاف بمعنى مثل، فذلك يعني أنها تدل على التسوية. ذكر ابن إسحاق الزجاجي في كتابه حروف المعاني أن مدلول مثل هو التسوية ومعناها ومعنى الكاف واحد(11)، أي أنها في هذه الحالة ستدل على ما يتجاوز التشبيه إلى نوع من المطابقة بين المشبه والمشبه به. وإذا ما أخذنا هذا التأويل بعين الاعتبار فإن قولنا: الترجمة كقراءة إبداعية يماثل قولنا الترجمة مثل قراءة إبداعية وسيكون معنى ذلك مناظرا لما أورده المعقب باللغة الفرنسية في قولهم: La traduction comme lecture creative، فسواء قلت: الترجمة كقراءة إبداعية أم مثل قراءة أم باعتبارها قراءة إبداعية، فالأمر واحد كما ترى. إذن فاللغة الفرنسية ليست وحدها الحائزة على شرف هذه الصيغة.

وقد أورد سيبويه مثالا عن الكاف الاسمية الجارة التي بمعنى مثل مستشهدا بقول العجاج في البيت التالي(12):

بيض ثلاث كالنعاج جمّ

يضحكن عن كالبرد المُنهّم

أما ما يتعلق بسلامة التعبير من حيث اللغة، فإن الكاف تعرب حسب موضعها في الجملة عندما تؤول بمثل فهي نعت حسب الرماني في قولنا مررت برجل كعمرو(13) ومثل ذلك قول امرئ القيس: «وليل كموج البحر». كما تأول بعض المحدثين(14). أما قولنا الترجمة كقراءة إبداعية، فكأننا قلنا الترجمة مثل قراءة إبداعية وتكون اسما مضافا في موقع خبر المبتدأ. وحين تكون الترجمة مثل قراءة إبداعية فهي والإبداع سواء في الحكم.

لذا فكل ما جاء في كلام المعقب عن سحب صفة الإبداع عن الترجمة في قوله: «ما جاز، في منطق اللغة السليم، أن شبه الترجمة بالقراءة الإبداعية، مما ينفي عنها، عند كل عاقل، صفة الإبداعية». باطل. وأنا أتساءل هنا عن أي منطق سليم، وعن أي عقل يتحدث والمعلومات التي قدمتها عن شروط مقبولية المشبه به النكرة وعن الكاف التي تكون بمعنى مثل، كلها غائبة عن البال فضلا عن أن المفهوم البسيط للتشبيه تم دوسه بالقدمين.

لذا نرى بأن اعتباره تشبيه الترجمة بالقراءة الإبداعية ينفي عنها، عند كل عاقل، صفة الإبداعية رأي

بعيد كل البعد عن منطق العقلاء، وعن منطق كل من تحصل لديه ولو إلمام يسير بمفهوم التشبيه وخصوصيات المشبه والمشبه به. ففي الكراسات المدرسية التي وضعت لطلاب المدارس الثانوية نجد التعريف التالي للتشبيه:

«التشبيه بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة»(15). وأمام هذه الحقيقة البسيطة لا يسعني إلا أن أستغرب لإقدام صاحب التعليق على قلب معنى التشبيه أمام الملأ دون مبالاة فجعل إجراء التشبيه ينفي الصفة المشتركة عن المشبه، مع أن هذا الإجراء على العكس يكون هدفه هو تقوية هذه الصفة وتقريبها أكثر ما يمكن إلى مستوى صفة المشبه به. ألم يكن من الأنسب التروي والتحقق مما نريد المساهمة به من مناقشات علمية في منبر محترم قبل تنصيب النفس مدافعة عن قواعد اللغة العربية بلا سند علمي؟

ولمزيد من التنوير نشير إلى أن الجرجاني في أسرار البلاغة حين يتحدث عن الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به يرى أنها إما أن تكون في حقيقة وجنس طرفي التشبيه أو تكون مناسبة لطبيعتهما من جهة الحكم أو الاقتضاء. فالخد يشارك الوردة في الحمرة، ولذلك فالصفة أصلية في كليهما. واللفظ الحسن يمكن أن يشارك العسل في الحلاوة من حيث الحكم والاقتضاء(16)، رغم أن اللفظ ليس حلوا في حقيقته وأصله. وفي الحالتين معا لا يمكن نفي الصفة المشتركة عن أحد طرفي التشبيه، علما بأنه يشترط دائما أن تكون الصفة في المشبه به أقوى منها في المشبه وإلا استحال قيام التشبيه أو أصبح غير ذي معنى.

واستمرارا في الإمعان في الخطأ يمضي السيد عبدالهادي الإدريسي فيقول: «والحال أن البنية الذهنية التي أنتجت جملة: الترجمة كقراءة إبداعية هي في الواقع فرنسية، وهي التالية: La traduction comme une lecture creativeå(17)».

وأنا لا أدري كيف يتم توهم «تصحيح» الصيغ العربية اعتمادا على مقياس خارجي هو الصيغ الفرنسية، مع أن تاريخ اللغة الفرنسية هو قصير جدا بالقياس إلى تاريخ اللغة العربية، وفي اللغة العربية من بحار المعرفة البلاغية واللغوية ما تضيق به اللغات الأخرى، فالمفروض أولا أن نتأكد من خلو اللغة العربية من تلك الصيغ، ونقف على تأكيد النحاة والبلاغيين الكبار بأنها خارجة عن نطاق السليقة العربية، بعد ذلك يمكن أن تكون المقارنة بين اللغات مفيدة ويكون الناصح ناصحا عن معرفة لا عن رجم بالغيب.

أما قوله: «...والحال أن ليس كالترجمة قراءة إبداعية، بل ما القراءة الإبداعية إن لم تكن ترجمة..؟» فهو رأي شخصي، ليس من الضروري أن يشاركه فيه جميع الناس وخصوصا إذا كان الأمر متعلقا بترجمة النصوص العلمية: في

الرياضـيـات والفـيـزياء والعلوم التجريبية، ونسأله هنا بإلحاح كيف سيحولها إلى قراءة إبداعية بحصر المعنى؟ كما نسأله هل هناك قراءة واحدة إبداعية في الدنيا هي الترجمة كما يوحي قوله: «بل ما القراءة الإبداعية إن لم تكن ترجمة؟» أليس في مثل هذا الكلام حماس زائد عن الحد يحسن التخلص منه في مقام المناقشات العلمية.

ويتبين بعد كل هذا أن جميع ما قدمه المعقب سواء في مجالي اللغة والأسلوب أم في مجال الترجمة وموقعها الحقيقي لا يستند إلى أي معرفة دقيقة، بل هي ملاحظات تعتمد على ثقة زائدة عن الحد في كل ما تحصل لديه من «شذرات معرفية» غير دقيقة، أغلبها لا يعتمد التوثيق، لأن مقاله خلا من أي إحالة علمية يعتد بها، فانظر إلى نماذج إحالاته الناقصة أحيانا والتوهيمية أحيانا أخرى:

- حينما أحال على مقالنا ذكر رقم العدد المزدوج من مجلة البيان ولم يشر إلى الشهرين والسنة. (انظر ص: 48 من مقاله المحال عليه في بداية مقالنا هذا).

- أشار إلى طبعة أخرى لديوان أزهار الشر لبودلير واكتفى بسنة الطبع دون توضيح هل الأمر يتعلق بدار النشر نفسها أم بدار نشر أخرى. (ص: 50).

- أشار إلى رسالة بودلير: وهي بعنوان (Mon coeur mis a nu) دون أن يحدد المصدر ولا سنة الطبع ولا الناشر. (ص: 50).

- وانظر إلى نوعية الإحالة الفريدة من نوعها في قوله: «وقد بلغنا أن بعض العرب - ربما كان الإمام علي كرم الله وجهه - سئل ما البلاغة، فقال هي معرفة الفصل من الوصل.. إلخ». فهل يعقل أن تكون الإحالة بهذه الصورة من الضعف (انظر كلمة ربما على الأخص) ومع ذلك نراه يبني عليها هالة من النصائح والانتقادات؟

- وردت في معرض حديثه عن نماذج الصور الشائعة لدى الشعراء الغربيين إحالة إلى صور شاعر فرنسي فاكتفى بقوله: (فكتور هوجو مثلا) كذا دون أي إشارة إلى عنوان القصيدة ولا إلى الديوان ولا إلى أي إحالة مرجعية يمكن أن تساعد القارئ على التأكد من صحة مضمون المرجع. (ص: 50، عمود: 1، فقرة: 1). أليست هذه محض أوهام مرجعية.

- يحيلنا على استعمال العرب لضمير الشأن في التشبيه فيذكر المرجع التالي: «انظر باب التشبيه في كتاب الجرجاني أسرار البلاغة». هكذا بدون الإشارة لا إلى المحقق، ولا إلى الطبعة ولا إلى السنة ولا إلى الصفحة.

وأنا لا أدري كيف يمكن أن يسوغ إنسان لنفسه بأن يكتب تعقيبا «علميا» اعتمادا على مجموعة من المراجع بعضها ناقص المعطيات وأكثرها له مجرد طابع وهمي، لأنه لم يكلف نفسه عناء الرجوع الفعلي لها وهو يكتب تعقيبه وكأنه كان يصنع مراجعه في الهواء.

ولعله يتضح الآن من خلال هذا القسم الأول من جوابنا على تعقيبه

أن السيد عبدالهادي الإدريسي يضع نفسه في موضع الملاحظ والمصحح للأخطاء والمدافع عن الترجمة دون أن تتوفر في ما كتب أدنى الشروط العلمية المؤهلة لذلك، فهل استطاع عندما انتقل إلى تقديم ترجمة جديدة لقصيدة بودلير أن يضع بديلا يعتد به لما سبق من الترجمات؟ هذا هو موضوع القسم الثاني من جوابنا على تعقيبه وسنضع فيه ترجمته على محك التحليل ليتبين القارئ قيمتها الحقيقية.

القسم الثاني: تحليل الترجمة

لا أرى أنه سيكون من المفيد كثيرا أن أقف عند الملاحظات التي وجهها السيد عبدالهادي الإدريسي لترجمتنا لقصيدة بودلير في مقاله: تعقيب حول موضوع الترجمة كقراءة إبداعية(18)، فهي جميعا تتعلق بقناعات واختيارات شخصية، ولم تنطلق من منطلق التخطيء كما فعل بالنسبة إلى عنوان دراستنا. ولو كان فعل ذلك لكنا مضطرين لإجابته بما يلائم إذا كان زائغا عن الصواب ـ كما فعلنا في القسم الأول ـ أو نوافقه على ما يمكن أن يكون قد رآه صوابا. والحق أننا لم نر فيما ذكره فيها صوابا يعتد به.

ولذلك أقول إنني لم أقتنع أبدا بأي من تلك الملاحظات، لأنها بكل بساطة إن طبقت على ترجمة قصيدة بودلير فستؤدي حتما إلى كتم أنفاسها الشعرية والدلالية على السواء. وحيث إن السيد الإدريسي انتقل فعلا إلى تقديم بديل لترجمتي، فهذه فرصة لتجنب إضاعة الوقت في مناقشة ملاحظاته على ترجمتي، لأن هذه المناقشة ستعيد نفسها عند وضع نصه المترجم على محك «التشريح»، وعلى كل حال فالباب مفتوح لإثارة بعض ما ورد في ملاحظاته في سياق تحليلي لترجمته وبيان ما فيها من خلل ينزلق كثير منه إلى مستوى الأخطاء الفادحة التي لا يقع فيها إلا المبتدئون.

منها الإخلال بركن أساسي من أركان ترجمة الإبداع الشعري بالتصرف في العناصر الأساسية للصور الشعرية الواردة في الأصل. نجد ذلك ماثلا منذ بداية الترجمة، إذ نراه يحذف الصورة الأصلية ويعوضها بصورة أخرى منحرفة عنها تغير حقيقة الأصل وتخل بالمعنى السياقي للقصيدة ففي الجملة الشعرية الأولى يقول الشاعر بودلير(19):

La musique souvent me prend comme une mer vers ma pale etoile

فالشاعر يرى هنا أن الموسيقى تأخذه أي تحمله وتستولي على مجامعه في نفس الوقت (هذا ما يوحي به فعل الأخذ) مثلما يفعل البحر، فهناك عنصران أساسيان في هذه الصورة أحدهما فاعل والآخر منفعل، الفاعل هو الموسيقى التي مثلت بحرا. والمنفعل هو الذات المتكلمة. والتشبيه ليس واردا هنا، فهناك تسوية أو مماثلة تامة بين أخذ الموسيقى للشاعر وأخذ البحر له.

وComme هذه أتت هنا بمعنى مثل لأن غاية الجملة ليست هي التقريب بين مشبه به أقوى ومشبه أقل قوة بل المماثلة والتسوية بين عنصري الصورة. وقد بقي المترجم مترددا في الحسم فيما إذا كانت هذه الصورة تشبيهيا أم تسوية حين قال في معرض مناقشة ترجمتنا: (إنه أي الشاعر) يرمي دون شك إلى نوع من التشبيه قوي يكاد يكون مماهاة خالصة ...) (ص:50) الصورة التي أوردها الشاعر لا علاقة لها بالتشبيه لأنه سوى بالكامل بين تأثير الموسيقى وتأثير البحر على الشاعر ساعة كان مأخوذا. والدليل على ذلك أنك لاتستطيع أبدا أن تحدد وجه الشبه لأنه متعلق بجميع صفات وتأثير البحر وجميع صفات وتأثير الموسيقى، وقد وضعا معا في منزلة واحدة.

هذا فيما يتعلق بالجانب الفاعل في الصورة. أما الجانب المنفعل فهو الذات المتكلمة، فهي التي وقع عليها الأخذ وما لابسه من تداخل الإحساس المزدوج بالموسيقى وبالبحر في هذا الأخذ. والغريب في الأمر أن ما أحدثه السيد عبد الهادي الادريسي في هذه الجملة من تغيير في ترتيب عناصرها وإضافة ما ليس فيها، جعل فعل الأخذ يخرج تماما عن دائرة تأثير الموسيقى والبحر معا في الشاعر، إذ فصل بين تسوية الموسيقى بالبحر وبين فعل الأخذ، فأصبح الأخذ أخذا عاديا، وبقيت المماثلة بين الموسيقى والبحر خارج ما يقع على الشاعر، وقد قوى هذا الاحتمال البدء بالمماثلة بين الخضم والموسيقى وتأخير فعل الأخذ فقال:

خضم هي الموسيقى
حين تأخذني.

فقد ركز على ما سماه في تعليلاته المشابهة بين الموسيقى والخضم في حين أن الشاعر ركز على المماثلة بين فعل الأخذ الذي تقوم به الموسيقى ومثيله عند البحر.

ودلالات العبارة التي وضعها المترجم يمكن تأويلها كالآتي: عندما تأخذني الموسيقى تصبح خضما، بمعنى أنها لم تصبح كذلك إلا حين أخذتني. وهنا يتم الإجهاز على القصيدة الأصلية منذ البداية إذ تصبح الذات هي المؤثرة في الموسيقى وليست الموسيقى هي المؤثرة في الذات ، هذا احتمال وارد وينتج عن ذلك أيضا أن صورة المماثلة التي قصد الشاعر أن تكون حاصلة بين فعل الأخذ عند الموسيقى ومثيله عند البحر داخل الذات، تم استبدالها بمماثلة بين الموسيقى والبحر خارج فعل الأخذ الذي تحول إلى ظرف للمماثلة.

والمسؤول عن هذا الخلل هو حذف كلمتي Comme (= مثل) وSouvent (= غالبا أو غالبا ما) وإدخال كلمة غريبة عن النص، وهي (حين) المسؤولة عن الوقوع في هذا المنزلق المخل بالصورة المنطلق، ولهذا السبب تفادينا تلك الاحتمالات الدلالية التي تقلل من قيمة الأخذ، وما يصاحبه من الشعور بالموسيقى وكأنها بحر يأخذ الشاعر، بقولنا في ترجمتنا الخاصة.

تأخذني الموسيقى غالبا، مثل بحر

نحو مصيري الباهت.

هنا تدخل المماثلة بين الموسيقى والبحر بالضرورة في نطاق جريان فعل الأخذ لأن الأخذ هو منطلق الصورة عند الشاعر أما في ترجمة المعقب فقد أصبح المنطق هو التشبيه وألقى بفعل الأخذ وراء الظرف ففقد تأثيره الأساسي في الجملة الشعرية الأصلية.

يضاف إلى ذلك تغيير آخر قام به المترجم ساهم إلى حد كبير في إدخال فساد جوهري على السياق العام للقصيدة، وهو الاستعاضة عن البحر بأحد صفاته، وهو الخضم، فضلا عن أن هذه الكلمة تعني حسب ما ورد في اللسان معنيين متلابسين: البحر الكثير ماؤه وخيره، والجمع الكثير من الناس كقول العجاج:

فاجتمع الخضمُّ والخضم
فخطَموا أمرهم وزمّوا

إن تخصيص البحر بصفة لاتحمل بالضرورة جميع صفات البحر من جمال وعنف وهدوء وزرقة وعمق وغيرها هو إجراء لم يكن الشاعر راغبا فيه في بداية القصيد، إنه أراد للبحر أن يكون غير محدد بصفة بل إنه تعمد تنكيره ليترك أبعاد الالتباس تسري في ثنايا العبارة فقال: Comme une mer (مثل بحر) ولسنا في حاجة إلى التذكير بأن للتنكير دورا أساسيا في ترك الباب مفتوحا لانطلاق خيال القارئ، وقد أولى الجرجاني التنكير في كتابه دلائل الاعجاز عناية فائقة وجعله مسؤولا في كثير من الحالات عن شعرية النظم. وعندما يتم تخصيص البحر بصفة محددة فإن الترجمة في هذه الحالة تسير في اتجاه معاكس لإرادة الشاعر، وبالتالي تنحرف عن شعرية النص أما الانحراف عن الدلالة فسنراه ماثلا في تجميد الموسيقى منذ بداية القصيدة في صورة خضم، بينما أراد بودلير أن ينطلق من صورة الموسيقى باعتبارها بحرا، هكذا بشكل عام، وبعد ذلك يمضي في باقي القصيدة ليميز بين حالتين متناقضتين للبحر: البحر المرتفعة أمواجه حينا والبحر الهادئ حينا آخر، وكلمة بحر تحتمل المعنيين معا، أما كلمة خضم التي وضعها المعقب في البداية فلا تحتمل إلا صورة واحدة ينبغي أن تستمر عليها، وهي الصورة العنيفة. وإذا أردنا أن نوضح جسامة الخلل الذي أدخله المترجم على البناء الدلالي العام للقصيدة، وهو متصل كما ترى بالعناصر الجوهرية فيها، نوضح بالخطاطة التالية منطق الدلالة كما رسمه بودلير في قصيدته:

الموسيقى مثل بحر← البحر / الموسيقى عنيف تارة ← البحر/ الموسيقى هادئ تارة أخرى

أما المترجم: فقد اتبع المنطق التالي:

الموسيقى خضم ← الخضم - الموسيقى عنيف تارة ← الخضم الموسيقى هادئ تارة أخرى

وهذا منطق فاسد كما نرى؟ فلا يصح أن نقول الخضم عنيف تارة لأنه مادام خضما فهو دائم العنف، ولا نستطيع أن نقول بأن الخضم هادئ لأننا سندخل في التناقض. وعليه يكون السيد الادريسي قد بنى

القصيدة المترجمة كلها بناء دلاليا ومنطقيا متعارضا، فالموسيقى إذا كانت خضما فلا يمكن أن تبقى إلا كذلك، أما إذا كانت بحرا كما أراد الشاعر فهذا يسمح له منطقيا بأن يتحدث عن الموسيقى الهائجة والموسيقى الهادئة مثل البحر الهائج والبحر الهادئ.

أما الخضم فهو الهائج أبدا، وكل ما سبق يؤكد لنا أن المترجم كان يتبع الترجمة «الموضعية» دون مراعاة المنطق العام الذي يحكم النص بكامله.

بعد هذا نراه يترجم السطر الشعري المتصل بما سبق، وهو : vers ma pale etoile على الشكل التالي:

ميممة صوب نجمتي الشاحبة.

ولن نناقشه في الاحتفاظ بالنجمة الشاحبة كما هي، مادام قد دافع عن الترجمة الحرفية وإن كنا نراه لم يلتزم في مجموع الترجمة بهذه الحرفية التي ألح عليها، ولكننا نلتفت إلى استعماله كلمتين في معنيين متقاربين إن لم نقل متماثلين في الدلالة على معنى القصد. فقوله «ميممة صوب» فيه ركاكة تعبيرية لاتليق أبدا بمقام الشعر. ورد في لسان العرب: يممته بمعنى قصدته. ولاحظ معنا المفعول الذي لايفصله عن الفعل أي رابط في يممته لأن يمم الشيء يعني قصده وعليه لا يصح أن نقول يممت صوبه لأنه سيكون حشوا، ذكر الأصمعي أن أصاب بمعنى قصد، والعرب تقول للسائر في فلاة إذا زاغ أقم صوبك أي قصدك (انظر مادة صوب في لسان العرب) وإذا كانت يمم تعني قصد والصوب يعني القصد فأن عبارة المترجم تتضمن حشوا يرفضه الشعر رفضا تاما، ولو كان قال: صوب نجمتي الشاحبة لكان أراحنا وخلصنا من تلك الكلمة الثقيلة التي قل استعمالها في الشعر العربي، وقد استعملها الراعي النميري ولم يكن في حاجة إلى إضافة كلمة صوب عندما قصد الممدوح:

ألا ياليت راحلتي بخبت
ميممة أمير المؤمنين

وقد احترز الراعي لجعلها مقبولة، لأنه كثف موسيقى البيت بإيقاع الميمات الست الواردة في الشطر الثاني، زيادة على الايقاع العروضي: مفاعلتن/ مفاعيلن/ فعولن.، وهو من البحر الوافر، في حين أن المترجم لم يوفر لهذه الكلمة لا الإيقاع العروضي المتناسق، فـفعول الواردة في ذلك السطر الذي وضعه هي تارة فعول وأخرى فعل وثالثة فعول ورابعة فعو، كل هذا التغيير اجتمع في سطر واحد كما نلاحظ: (فعول/ فعولن/ فعول/ فعلن/ فعو) أما الايقاع الداخلي الزائد على العروض فلا وجود له، مع أنه شدد في تعقيبه على ضرورة العناية بالجانب الموسيقى في الترجمة.

إذا انتقلنا إلى الأسطر الشعرية الموالية سنجده يترجم قول بودلير:

Sous un plafond de brume ou dans un vaste ether
je mats a la voile
La poitrine en avant et les poumons gonfles
comme de la toile

فأرخي شراعي
وأبحر تحت الضباب الكثيف
أو في زرقة صافية
وأدفع صدري أماما
وأملؤه هواء
كما تملأ الريح الأشرعة

هنا أيضا يتم اللجوء إلى التعريف في الوقت الذي يصر الشاعر الفرنسي على تواتر التنكير من أجل ترك الحرية الكافية للقارئ لكي يتخيل مقاصده ويسرح معه في الأبعاد التي يخلقها إحساسه بالموسيقى.

أما الترجمة فتمضي دائما في اتجاه تضييق الخناق على تلك الأبعاد المشرعة، فالشاعر يقول: Sous un plafond de brume أي «تحت سقف من ضباب» ولكن المترجم غير كلمة سقف بكثيف، وكأن اللغة الفرنسية لايوجد فيها مقابل مثل هذا في متناول الشاعر لو أراد استخدامه. ثم أنه بعد ذلك لجأ إلى تعريف الضباب وأتبعه بالطبع بنعته المعرف أيضا، وأصبح كل شيء معلوما ومحددا، في الوقت الذي كان حقه أن يبقى نكرة لأن في هذا سر شاعرية القصيدة، فقال المترجم: تحت الضباب الكثيف، ثم أبقى من جهة أخرى على الجزء الموصول بهذه العبارة نكرة وبذلك خلق تنافرا بيِّنا بين التعريف والتنكير «تحت الضباب الكثيف أو في زرقة صافية» فكيف يمكن للشعر أن يتولد عن هذا الخليط المتنافر؟

في هذا المقطع نجد أيضا حشوا جديدا يعمق الإحساس بالملل والنفور مما كتبه الإدريسي ظانا أنه ينقل نقلا أمينا ما في قصيدة بودلير. ونشير بالذات إلى قوله:

فأُرخي شراعي
وأبحر.

فمن الناحية المنطقية يكون إرخاء الشراع هو نفسه بداية الإبحار، لذا فإن جملة: «وأبحر» زائدة فضلا عن أنها غير موجودة في الأصل، والإبداع لايقبل التشويش كما يقول رولاند بارت، فالفن في نظره (لا يعرف الضوضاء إنه عبارة عن نسق خالص، فليس هناك أبدا وحدة ضائعة» 20 وهذا ما حرص عليه بودلير، فأشار إلى الإبحار بإرخاء الشراع وحده، لكن المترجم أضاف من عنده جملة زائدة وضيع بذلك صور القصيدة وجمالياتها بهذا الحشو المتكرر في موقعين متقاربين منذ بداية القصيدة كما رأينا.

يقول الشاعر بودلير في نفس المقطع الشعري:

La poitrine en avant et les poumons gonfles, comme de la toile

ويقول المترجم:

وأدفع صدري أماما
وأملؤه هواء
كما تملأ الريح الأشرعة

ولا أكتم السيد الادريسي القول إني لم أجد أي ملمح شعري فيما كتبه هنا، وحتى لا أكون مكتفيا بإصدار الأحكام دون إظهار الوقائع، أقول بأن هذه الأسطر الثلاثة وقعت في انحرافين أجهزا على نتاج مخيلة الشاعر، وعلى طريقة الأداء الشعري عنده:

ـ فمن ناحية تم تحويل الجملة من وضعية كونها حالا إلى جملتين فعليتين مفصولتين عما سبقهما رغم استعمال المترجم لأداة الربط، وهي الواو. فجاء ما وقع فيهما وكأنه حدث حاصل بالتتابع بعد لحظة رفع الشراع، في حين أن الشاعر يشير إلى أن ترك الصدر مندفعا إلى الأمام وامتلاءه بالهواء هو أمر حاصل في نفس اللحظة أي لحظة الانطلاق نفسها.

ـ الناحية الثانية هي أن التشبيه الوارد في الترجمة ضاعت صورته الكاملة التي تقابل بين اندفاع الصدر وامتلائه من جهة وانطلاق الشراع من جهة ثانية، وتم الاقتصار على جزء منه، وهو ملء الصدر بالهواء وملء الريح للشراع. وبذلك أقصيت الصورة الأصلية للشاعر واستبدلها المترجم بصورة من عنده. إننا نسمع عند البعض بأن الترجمة لابد أن تكون فيها بعض الخيانة للنص الأصلي، ولكني ما تصورت أبدا أن الخيانة المسموح بها يمكن أن تصل إلى حد إدخال تغييرات جوهرية حتى على ما جادت به قريحة الشاعر من صور دقيقة ومحددة العناصر، مع أن تلك الصور هي التي تكوّن هوية النص الأصلي. وإنه ليمكن التسامح في الاختيار المعجمي أما بنيان وعناصر الصورة فلا يمكن التضحية بهما لفائدة عناصر جديدة لا علاقة لها بمخيلة الشاعر.

أراد بودلير أن يقول ببساطة في هذه الصورة أن حالته وهو مندفع الصدر إلى الأمام ومفعم الرئتين بالهواء تشبه حالة الشراع في اندفاعه وضغط الريح فيه. وهذا ما عبرنا عنه في ترجمتنا الخاصة بقولنا:

ونحن نستحضر هنا كامل المقطع الذي نناقشه:

تحت سقف من ضبابٍ أو فسيح الأثيرْ

أبدأ في الإبحار

تاركا صدري المفعم بالهواء، يمضي إلى الأمامْ.

كأنه الشِّراعْ

وانظر إليه يقول:

أدفع صدري أماما

وأملؤه هواء

فمن أين يمكن أن يأتي لهاتين الجملتين أي ملمح شعري، فدفع الصدر هنا فيه كثير من التكلف، فلو ترك الصدر ليبرز فيتخذ هذا الوضع من تلقاء نفسه لكان أفضل، أما أن يجعل الشاعرَ وكأنه انفصل إلى شخصين أحدهما دافع للصدر والآخر مدفوع الصدر فغير مستساغ أبدا. وحتى إذا لم يحصل ذلك فلن يستطيع هذا الشخص أن يدفع صدره إلا إذا قام بحركة الدفع الذاتي بأن يثني يديه ويرجعهما إلى الخلف لكي يندفع صدره إلى الأمام. فهل هذا ما أراد بودلير أن يعبر عنه؟ إن أي شخص ركب مقدمة سفينة وأحس بسطوة تغزوه تجاه البحر سيقف ممتلىء الصدر بارزه بطريقة لا يحتاج معها إلى دفعه وملئه مثلما نملأ كيسا فارغا. هذا ما جعلني بالذات أقترح الصيغة التالية في ترجمتي تجنبا لكل تلك المزالق واحتراما لشاعرية الشاعر فقلت:

تاركا صَدري المفْعم بالهواءْ
يَمضي إلى الأمامْ
كأنَّه الشِّراعْ

وقد ناشدنا السيد الادريسي في تعقيبه أن نشرح له دلالة كلمة «تاركا» وها نحن أوضحنا له كل ما يلابسها في إطلالة مزدوجة على الترجمتين عله يدرك الآن أهميتها.

ولا يفوتني أن أقف عند عبارته الغريبة عن قصيدة بودلير، وهي: كما تملأ الريح الأشرعة. فالشاعر يقول في الأصل: كأنه الشراع مشبها صدره المندفع إلى الأمام بالشراع في اندفاعه. والمترجم يفصل بزيادة من عنده فيقول كما تملأ الريح الأشرعة. فالريح لا تملأ الأشرعة وإنما تندفع فيها، وهذا التفصيل لم يرغب الشاعر في الحديث عنه لأنه بكل بساطة مفهوم معلوم لدى الجميع، ولذلك فها نحن نقف مجددا على الحشو الثالث في الترجمة ونحن لم نتجاوز بعد نصف القصيدة التي لا تتعدى أسطرها أربعة عشر سطراً. ولا يقف الأمر عند هذا الحد فالشاعر في الأصل يشبه اندفاع الصدر باندفاع شراع واحد ولذلك استعمل المفرد (كأنه الشراع) فإذا بالمترجم الحريص على الحرفية يتحدث عن أشرعة بالجمع: (كما تملأ الريح الأشرعة) فهل تستقيم صورة التشبيه بمقابلة صدر واحد بجمع من الأشرعة؟ وكأني بالسيد عبدالهادي الإدريسي آلى على نفسه إلا أن يعبث بجميع الصور ليصنع لنفسه عالما خاصا به، يبتعد كل البعد عن ما صنعته مخيلة بودلير في قصيدته التصويرية هاته.

استوقفنا في ترجمته أيضا ما قدمه مقابلا لعبارة بودلير: dans un vaste ether,. أما في ترجمتنا الخاصة فقد وضعنا لها المقابل المشدد عليه ضمن السطر الشعري التالي:

تحت سقف من ضباب أو فسيح الأثير

علما بأن كلمة vaste تعني واسعا أو فسيحا وكلمة ether تعني أثيرا، والأرجح أنها عربية الأصل. أما هو فقد ترجم العبارة هكذا على هواه: أو في زرقة صافية. فأي مسوغ من المسوغات المنطقية والمعجمية والأسلوبية يمكن أن يسمح بمثل هذا العبث، وأين هو شعار الترجمة الحرفية الذي حمله في تعقيبه على مقالنا؟

وننتقل إلى السطرين الشعريين المواليين ونصهما عند بودلير كمايلي:

J'escalade le dos flots amonceles
Que la nuit me voile;

وضعنا لهما في ترجمتنا المقابل التالي:

أرتقي والليلُ يسترُها
صهوة الموجِ المتراكِب

يقول المعقِّب في تعليقه على بعض اختياراتنا هنا «وإذا اتفقنا مع د. لحمداني في اختياره فعل «ارتقى»، فإننا نختلف معه فيما تعلق بكلمة amonceles (ص: 51 عمود: 1 فقرة 5) بمعنى أنه يرفض كلمة متراكب كمقابل لها. وأنا لا أدري حتى الآن لماذا رفضها لأنه لم يوضح بما فيه الكفاية قصده. هل كان يظن أيضا أنها

صيغة فرنسية؟ وعلى كل حال فأنا أؤكد له أنها تعبير عربي أصيل في اللغة العربية يصاحب وصف الموج في الشعر العربي كما يصاحب وصف أشياء أخرى. وأقدم له هنا دلائل ملموسة حتى يقطع الشك باليقين. يقول أبو العلاء المعري:

وما النَّعْشُ إلاَّ كالسفينة راميا

بِغرقاهُ في موْج الرَّدى المتراكِب

ويقول قيس ابن الخطيم:

إذا فزعوا مدّوا بالليْل صارخاً

كموجِ الآتيِّ المُزْبِدِ المتُراكِب

فنحن لم نستعمل في ترجمتنا إلا ما يتلاءم مع السليقة العربية، لذا نلاحظ أن أغلب مؤاخذاته تفتقر إلى السند المعرفي وهذه هي المشكلة الكبرى التي يعانيها المعقب في مجموع ما كتبه. ولننظر الآن فيما إذا كانت الترجمة المقترحة عنده للسطرين الشعريين السابقين تسير على هدي معرفة ما؟ يقول:

وأرقى متن موج

فوق موج

وعني يواريها الظلام

أما «أرقى متن موج فوق موج» فقد فهمناها رغم ما فيها من مجانبة للدقة سنشير إليها بعد قليل. أما قوله، وعني يواريها الظلام»، فنصدُقه القول أن الأمر قد اختلط علينا فيه اختلاطا، لأننا لم نعرف للضمير في كلمة يواريها عائدا يعود عليه. فالمرجع الأصلي وهو قصيدة بودلير يعود فيها الضمير على ظهر الأمواج وقد استبدلنا في ترجمتنا هذه الكلمة بصهوة لأنها أكثر شعرية، بينما اختار هو كلمة متن ولكن تاه عنه مرجع الضمير فلم يعد به لا على المتن ولا على الموج وبقي معلقا يشهد على فساد في التركيب اللغوي والدلالي لا سبيل إلى إصلاحه، وقد تسرع المترجم فنشر ترجمته قبل مراجعتها.

والواقع أن مشكلة السيد الادريسي مع الضمائر مستفحلة في مقاله فقد وردت فيه الجملة التالية:

«ونعود في الأخير لنذكر بأن الوزن والإيقاع الموسيقي هي من مقومات الشعر الأساسي» (ص: 52 عمود ا فقرة 3).

والضمير «هي» في كلامه (وقد وضعناه مبرزا) ليس له عائد أبدا لأن العطف في جملته يجمع بين الوزن من جهة والإيقاع من جهة ثانية وكلاهما مذكران، والضمير العائد عليهما ينبغي أن يكون في صيغة المثنى المذكر «هما» لا في صيغة المفرد المؤنث كما جاء في عبارته.

وإذا عدنا إلى الترجمة نفاجأ بكلمة «وعني» تتصدر السطر الشعري الثالث، وهي ليست من الشعر ولا من النثر إذا ما نظرنا إليها من زاوية الإبداع. فلا أدري كيف سوغها لا من حيث المعنى ولا من حيث الإيقاع الذي شدد على ضرورة الاهتمام به في تعليقاته. (وأقصد بذلك الإيقاع الداخلي).

وإذا عدنا إلى بداية المقطع أعلاه. نجد عبارة «وأرقى متن موج» أما كلمة أرقى فهي نادرة الاستعمال بمعنى امتطى لأنها تكون غالبا غير متعدية ويرى صاحب اللسان في مادة «رقو» أننا نقول رقي إلى الشيء رُقيّا ورُقوّا، وارتقى يرتقي وترقى، أي

صعد..، ويقال رقي فلان في الجبل إذا صعّد.، وهو من الرُّقيّ أي الصعود والارتقاء ويأتي الفعل متعديا إذا شدّد بمعنى رَقّى. وترقى في العلم صعد فيه درجة. على أن ارتقى تستعمل متعدية أكثر من رقي. ومقام الكلمة في القصيدة لا يشير إلى الصعود في السماء أو السمو بقدر ما يشير إلى امتطاء الموج: والعرب تستعمل كثيرا فعل ارتقى للمعنيين معا بينما يكاد فعل رقى يختص بالرقي والصعود المتواتر. وقد جاء فعل ارتقى بمعنى سما في قول المتنبي:

وأقْبَلَ يَمْشي في البِساطِ فما دَرى
إلى البَحْرِ يمشي أم إلَى البَدْرِ يرتَقي

أما ابن خفاجة فقد ورد الفعل عنده بمعنى امتطى في قوله يصف ذئبا ضاربا في البراري:

وطورا يَرتقي حُدْبَ الروابي
وآونة تسيلُ به البطاحُ

وعليه فاستعماله لفعل رقى مجانب للدقة في نقل ما استخدمه الشاعر الفرنسي من كلمات يبني بها عالمه الخاص.

ونحن مع ذلك لا نتبنى الحرفية التي نادى بها المترجم بل نتبنى تمثل سياق الكلمات والبحث أيضا في نوع السياق الذي وردت فيه نفس الكلمة في التراث الأدبي العربي لنضعها في نفس الموضع حتى تكون أكثر مقبولية.

وإذا رجعنا إلى كلمة amonceles التي عربناها في ترجمتنا بمتراكب وبررنا استخدامها بما ورد في استعمالها بنفس المعنى والسياق في الشعر العربي باعتبارها وصفا للموج، فإننا نراه يستبدلها بعبارة «موج فوق موج»، ومبدأ الاقتصاد في اللغة باعتباره مسؤولا عن الإيجاز وما يترتب عن ذلك من قيمة بلاغية، يدعو إلى اتباع خطو الشاعر بودلير في اختيار كلمة واحدة بدل عبارة من ثلاث كلمات لم تنجح أبدا في ما أراد الشاعر التعبير عنه، فمفهوم التراكب يمضي في اتجاه تصوير وجود طبقات من الموج بعضُها فوق بعض ولكن السيد الادريسي اختزلها إلى طبقتين لا غير. وها هو تصيده للتفعيلة هنا جعله يضحي بأبعاد الدلالية للصورة من جديد.

بانتقالنا إلى مقطع جديد من مقاطع القصيدة نقف في ترجمة السيد عبدالهادي الادريسي على ما هو دال مرة أخرى على التسرع وعدم المراجعة مثلما رأينا سابقا.

ففي مقابل المقطع الأصلي التالي من القصيدة:

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre

يقول:

ويجتاحني ما يكابده السفين
يلهو به الموج العُرام

إذ نراه يعود إلى تعريف ما جاء به الشاعر نكرة un vaisseau qui souffre (أي: سفينٌ يتأوَّ) وقد ترجمها كمايلي: «ويجتاحني ما يكابده السفين»، وكأنه يصر على وأد كل النبضات الشعرية المتبقية في القصيدة، حين جعل الشاعر يتحدث عن سفين معلوم لدينا سابقا. والحال

أن الموصوف سابقا هو ارتقاء الشاعر لصهوة الموج، وقد شُبهت الاحساسات والمشاعر التي كانت مُلمة به بمعاناة سفين (هكذا بالتنكير) تتقاذفه الأمواج. ولهذا فتعريف السفين في الترجمة يُضيِّع بشكل تام الصورة الشعرية الأصلية. أما قوله يلهو به الموج العُرام، فهو زيادة لا وجود لها في الأصل أبدا، وهي تضاف إلى ما رأيناه سابقا من ميل إلى الركاكة والحشو، فلفظ التأوه المنسوب إلى السفين كفيل بأن يجعل القارئ يدرك أنه ناتج عن مصارعة الموج، ولكن المترجم لم يكترث بهذا اللفظ بل حذفه تماما في ترجمته كما سيأتي تفصيله. واستبدله بشرح مقحم في القصيدة لا أصل له في النص. وقد استوقفتني كلمة العُرام التي حشرها أيضا في هذا الشرح وتساءلت مع نفسي هل يحق وصف الموج بأنه عرام؟ فقد استعملت هذ الصيغة في الشعر العربي القديم للدلالة على الشدة والبأس وخاصة في ميدان الحرب ومن ذلك قول المتنبي:

فإن حَلِمُوا فإن الخيلَ فيهم
خِفافٌ والرماحُ بِها عرامُ

أي بهَا شدة وفتك والوصف هنا للرماح كما ترى، وعرام الجيش كثرتُه كما في اللسان، ومنه الجيش العرمرم. واستعمالها في الكتابات الحديثة يأتي في صيغة أخرى كما في قولنا السيل العارم أي المدمر، وكان الأولى استخدام هاته الصيغة لوصف الموج لا البحث عن صيغ ذات نكهة مغرقة في القدم وغير متداولة بشكل ملحوظ في الوقت الحالي فضلا عن أن لها معاني أخرى محددة بخلاف صيغة العارم المشار إليها والتي لها استخدام سابق في نفس المعنى المقصود. وعلى العموم فاستخدامه لكلمة العرام جاء كما رأينا ضمن جملة شارحة اعتبرها من الأصل وهي غير موجودة فيه، في الوقت الذي نراه يحذف كلمات وجوانب جوهرية من الصور الشعرية، من ذلك حذفه لعبارة محورية وهي: «كل المشاعر» toutes les passions، نعم حذفها هكذا ظلما وعدوانا وعوضها باسم هو من أكثر الأسماء إبهاما وهو (ما) الموصولية التي تحتاج كما هو معروف إلى جملة الصلة لتتميم معناها فقال: «ويجتاحني ما يكابده السفين» أما ما يكابده السفين فقد تبخَّر في الترجمة طرفاه الأساسيان: الأول عبارة «كل المشاعر» كما أشرنا، والثاني هو التأوه (Souffre) الذي يُصدِرهُ السفين، وبقيت الجملة عارية من كلماتها الأصلية ومن نبضها الشعري، فكيف يمكن استساغة حذف ذلك الذي عبر عنه الشاعر مباشرة وتعويضه بـ «ما» المبهمة هذه والاكتفاء بلفظ المكابدة عاريا من مظاهره المذكورة في النص الأصلي. وأي تعليق يمكن أن ينجح في وصف هذا الاتجاه الجديد في الترجمة الذي يعتمد على البتر من جهة والإضافة من جهة أخرى. وهكذا فإذا نحن حذفنا الحشو الشارح الذي لا أصل له في النص، وهو عبارة «يلهو به الموج العرام» تكون ترجمته للسطرين

الشعريين أعلاه مقتصرة على العبارة التالية:

ويجتاحني ما يكابده السفين.

في حين أن الشاعر أراد القول:

وأحسها زحمة المشاعر في ذاتي تجيش

جيشان سفين يتأوه(21)

أما المكابدة التي تحدث عنها المترجم فهي محددة في النص الأصلي بطرفين أساسيين أحدهما المشاعر التي تتزاحم في ذات الشاعر، والثاني جيشان السفين المتأوه، ولكن عبارة المترجم كما لاحظنا حذفتهما حذفا. ولا نشك أن الشاعر أخذ الصورة من الوقع الحي عندما تعرك الأمواج ألواح السفين فيسمع لها ما يشبه التوجع. وقد رسم الشاعر العربي الكبير بدر شاكر السياب مثل هذه الصورة في ديوانه منزل الأقنان فقال عن سلم محطم في قرية جيكور:

(........)

وسلمها المحطم، مثل برج داثر، ما لا

يئن إذا أتته الريح تُصعده إلى السطح،

سفين تعرك الأمواج ألواحهْ»(22)

ولكن بودلير يجعل هذه الصورة حالة من حالات الاندماج الحاصلة بين معاناة الذات ومعاناة السفين وكأنهما ذات واحدة بينما نرى أن الاندماج حاصل في شعر السياب بين معاناة السلم ومعاناة السفين. ورغم كل ذلك فالصورتان متقاربتان.

لا يمكن إذن ترجمة الصور الشعرية التي أبدع فيها بودلير أيما إبداع دون أن «نحترم» جميع عناصرها، ودون أن ندرك جميع العوالم التخييلية التي شيدها. وأقصد بالاحترام أن نقدرها ونعيشها بعمق مع ضرورة أن يتوفر لنا في الوقت نفسه سند معرفي يسمح بإعادة تشييد الصور في شكلها العربي الملائم. والحذف المخل الذي نال أهم العناصر يطرح أمامنا سؤال المسؤولية العلمية. فإن أتأول عناصر الصور قد يكون أمرا مقبولا إذا كان تأويلي قريبا، أما أن أحذف نهائيا كلمات وعناصر أساسية من النص الأصلي وأضيف ما شئت من قريحتي فهذا أمر غريب حقا.

المقطع الأخير من القصيدة ورد كما يلي بأصله الفرنسي:

Le bon vent, la tempete et ses convulsions
Sur l'immense gouffre
Me bercent - D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon desespoir

يقابله عند المترجم:

فطورا يهدهدني
فوق ظهر الموج
اختلاج العواصف
أو هبوب النسيم
وطورا يرون السكون العميق
فتضحي صفحة اللجة
مرآة
تردد أصداء يأسي
الذي لا يريم.

عندما يتأمل الناظر في هذه الترجمة لا يسعه إلا أن يتصور كل أشكال الاستخفاف بمسؤولية المترجم التي يمكن أن تخطر على

البال. فالمسألة هنا لا تبقى في حدود تغيير الصور بل تنسحب أيضا على تواتر الأخطاء الفادحة التي أتصور أن بعض المبتدئين في الترجمة قد لا يقعون فيها. وأنا أقول هذا الكلام لأن السيد الفاضل تحدث في تعقيبه مثل رجل نصوح في مجال الترجمة ومجال المحافظة على اللغة العربية ومثل متأسف على ما يفعله نقادنا ومؤلفونا ومترجمونا فيدخلون على اللغة العربية ما ليس فيها (ص: 48)، ومما قاله عن المترجمين:

«فكأني بالمترجمين يخالون أن المطلوب منهم شرح معاني القصيدة لا ترجمتها، فيكتفون بترجمة المعاني اللفظية متجاهلين أحيانا حتى نظيراتها السياقية ليأتي الكلام هجينا لا مبنى سليما له ولا معنى يستقيم». (ص: 52).

فلنبحث إذن فيما إذا كان هناك ابتعاد عن الهجانة وحرص على السلامة والاستقامة فيما قام به ضمن ترجمته الخاصة، علما بأننا رأينا أحوال ترجمته بما يكفي فيما سبق من التحليل. أما ما يتعلق بالمقطع الحالي، فنظرا لكثرة الاختلالات والأخطاء والانحرافات فإننا نجد أنفسنا مضطرين لترقيمها واحدة واحدة حتى يشهد القارئ جسامة ما حل بشعر بودلير المسكين في ترجمة هذه القصيدة:

١ ـ حرّف المعقب ترجمة فعل أساسي في بداية المقطع: وهو فعل Me bercent ودلالته المعجمية: هَدْهَدَ وقد جاء كما نرى متصلا بضمير الجماعة الغائب. أما هو فقد ترجمه بفعل هدَّد، نعم أقول ترجمه بفعل هدد من التهديد، ولاشك أن التسرع في مراجعة المعجم جعله يرى هدد في موضع هدهد ولم يكترث بالمعنى السياقي (وهذا يؤكد لنا ما قلناه سابقا من أنه يتبع الترجمة «الموضعية» التي لا تأخذ بعين الاعتبار السياق الكلي للنص)، ومما يدعونا إلى استبعاد الخطأ المطبعي في استعماله هدد بدل هدهد هو أنه أخّر ما سماه هبوب النسيم وقدم اختلاج العاصفة حتى يتلاءم ذلك مع معنى التهديد لأن العاصفة هي أولى بأن تهدد الشاعر من «النسيم»، ولعله تصور هنا أن اللجة تهدد الشاعر بالغرق وهذا منتهى الإمعان في العبث بالنص. والمسألة المطروحة هنا هي أنه لم يتوصل حتى إلى فهم المعنى السطحي للعبارة. وهذه أم المشكلات.

٢ ـ جعل مفردا، ما حقه أن يأتي جمعا: والانتباه إلى صيغ الكلمات من أوليات مبادئ الترجمة إلا إذا تعذر الحصول على صيغة الجمع في اللغة الهدف. والمقصود بذلك كلمة convulsions (اختلاجات) التي وردت بزائدة الجمع (S) في النص الأصلي. وقد حلا له كما ترى أن يجعلها مفردا. وأجد من الضروري هنا أن أقف عند عبارة اختلاجات العاصفة لأنني وجدت أن المعقب لم يفهم معناها نهائيا في النص، بل إنه في تعليقه على ترجمتنا قال ما يلي:

«وأما البيتان الأخيران فإنهما يتضمنان مقابلة بين حالتين من حالة

الريح نسيما ساكنا هادئا وهو ما عبر عنه بودلير بقوله le bon vent وعاصفة غاضبة هائجة». (ص:52 عمود ا فقرة ا).

فجعل عبارة اختلاج العواصف دالة على عاصفة غاضبة هائجة. وبذلك يتأكد لدينا أنه لم يفهم إطلاقا ما معنى أن تكون العاصفة مختلجة. وقد وجهه نحو الإمعان في الخطأ قلبه لفعل هدهد بفعل هدد، مع أن معنى الاختلاج لا يشير في المعاجم إلى الاضطراب العنيف بل إلى الحركة والتمايل والارتعاش، إذ يقال مثلا تخلج المجنون في مشيته أي تجاذب يمينا وشمالا أي تمايل، ومنه جاء معنى الخليج أي جزء يُقتطع من النهر العظيم للانتفاع به (انظر مادة خلج في لسان العرب) والماء في الخليج يكون مختلجا أي متحركا، مما يناسب الهدهدة التي أشار إليها الشاعر. وقال ابن الأعرابي: الخلج التعبون والخلج المرتعدو الأبدان (اللسان نفس المادة) إذن فعبارة اختلاج العاصفة تعني بالضبط اللحظة التي تكون فيها العاصفة قد تخلت عن عنفها وهيجانها لتتحول إلى ارتعاشات يمكنها أن تهدهد الشاعر لا أن تهدده. ونلاحظ هنا أن الوقوع في خطأ واحد يقود إلى سلسلة من الأخطاء، مما يجعل الترجمة تتيه عن جادة الصواب من حيث لا يدري صاحبها. فهل هنا أكبر من هذا التيهان والخبط في الترجمة.

٣ ـ جمع ما حق إفراده: أي أنه قام بعكس ما قام به بالنسبة للكلمة السابقة. فكلمة العاصفة جاءت مفردا (La tempete) فجعلها جمعا: (العواصف). انه يمضي إذن يجمع المفرد ويفرد الجمع ولا يبالي.

٤ ـ غيّر العطف بالواو بالعطف بـ«أو»: في قوله: (اختلاج العواصف أو هبوب النسيم) وهذا يعني قلب العطف من مجال الإلحاق إلى مجال آخر هو التخيير. ويترتب عن ذلك أن يصبح فاعل هدهد (هدد عنده) هو اختلاجات العاصفة وحدها بينما قصد الشاعر أن الهدهدة تشترك فيها العاصفة والريح المواتية في آن واحد. وهكذا نرى كيف ترتب عن كل تلك الأخطاء إفساد الصورة الشعرية التي اختارها الشاعر.

٥ ـ استخدم صيغة فعل يرون في موضع لا يقبله: «وطورا يرون السكون العميق». لأن المقصود في النص الأصلي هو الإشارة إلى نزول الهدوء والسكينة (calme plat) فهذه العبارة لا تعني الهدوء فحسب بل تعني الهدوء العميق. لذا يمكن أن نقول مثلا: إن السكينة خيمت، دونما استعمال أي فعل يدل على الشدة أو الغُمة، كما هو الحال مع فعل يرون الذي استخدمه المترجم، لأن السكينة أصلا هي نقيض ذلك. ومع ذلك نراه يجمع فعلا يتناقض بشكل صارخ مع فاعله. إن فعل ران من الرين والرون والرؤونة وكلها دالة على الغم وعلى كل ما يثقل على النفس، وهذا معنى ما جاء في التنزيل الحكيم: «كلا بل ران على قلوبهم» أي غلب وطبع وختم(23). إذن هل يعقل أن نتحدث عن سكينة البحر أو سكونه وفي نفس الوقت عن شدته وغمته؟ وهل

مثل هذه التركيبات العجيبة تدل على الدقة في الترجمة والحرص على استقامة المعنى والمبنى ونصح مؤلفينا ونقادنا بذلك؟ والجميع يتوقع دائما أن تأتي النصيحة ممن هو أقدر على العمل بها من المنصوحين والله يهدي من يشاء.

٦ ـ استخدم لفظ الصفحة مقرونا باللجة: وهذا خطأ فادح يؤكد ويضاهي الخطأ السابق كما يدل في نفس الوقت على أن المترجم لم يفهم على الإطلاق ما يتحدث عنه الشاعر ولا ما هو السياق الذي جاءت فيه صوره المرسومة. فنحن نسائل السيد الادريسي هنا كيف يمكن أن تكون للجة صفحة والمعاجم العربية الكبرى تقول اللجة هي الموج العظيم. ولجَجَتِ السفينة أي خاضت اللجة. ولجج القوم إذا وقعوا في اللجة، وانتبه إلى فعل وقعوا هنا، فهل يمكن أن يقع القوم بسفينتهم في صفحة؟ وقال تعالى: في بحر لجي أي عظيم الأمواج، فكيف أمكنك أن تجعل للجة صفحة كاملة تكون مرآة كما ترى في قولك: (فتضحي صفحة اللجة.. مرآة) وهل يبقى بعد هذا من معنى للترجمة ولا للشعر.

٧ ـ غيّر كلمة ريح بـ: نسيم: فقد استعمل الشاعر عبارة: Le bon vent للإشارة إلى الريح المعتدلة، لأنها قادرة على هدهدة الشاعر فوق الموج، فهل يمكن للنسيم أن يقوم بهذه المهمة وهو كما قيل في اللسان نفس الريح إذا كان ضعيفا. ومادام الشاعر قد تشبث بلفظ الريح فمعنى ذلك أنه لا يزيد استعمال الكلمتين المقابلتين للنسيم في اللغة الفرنسية وهما: (Le zephyr و La brise) وعليه يكون المقصود هو الريح المواتية لتحريك الموج لبلوغ الهدهدة والنسيم لا يكفي لذلك فهو لا يكون قادرا إلا على حمل الروائح. ولا يصح أن نترجم هنا العبارة الفرنسية بما يقال في اللغة العربية منذ القديم: الريح الطيبة، فالمقصود بهذه أيضا النسيم ذاته أو النسيم محملا بالطيب، لأنه يقال تنسم المكان بالطيب أي أرِج(24).

٨ ـ حذف صفة المرآة في النص الأصلي:؟ وقد وردت العبارة التالية في الأصل كما يلي: grand miroir (مرآة كبيرة) فاكتفى هو بمرآة وحذف صفة الاتساع والكبر، ولا أدري لم فعل ذلك؟

٩ ـ أضاف عبارة كاملة لا وجود لها في الأصل: وهي المشار إليها بالتسطير في قوله: «تردد أصداء يأسي.. الذي لا يريم»، فالشاعر ينهي قصيدته عند اللحظة التي تعكس فيها المرآة يأسه، ولا يتحدث عن بقاء هذا اليأس أو زواله. ولكن المترجم يستأنف نهاية القصيدة بما جادت به «قريحته الخاصة» مرة أخرى مخبرا أن هذا اليأس لم يبرح الشاعر. وهذا تدخل ليس له أي مقتضى لا في العبارات السابقة من المقطع الأخير ولا في السياق النصي العام للقصيدة. فهل نحن في مجال الترجمة أم في مجال الإنشاء الحر؟

وها نحن قد بلغنا نهاية ترجمته وقد رأينا ما فعل فيها بقصيدة بودلير الأصلية من أفاعيل، فلم تسلم أية

صورة من صور الشاعر من التحريف أو الحذف أو القلب. وقد تصرف في الإفراد والجمع والتنكير والتعريف كما يحلو له، وأضاف أسطرا وحذف صفات على هواه وجمع بين أصناف المتناقضات (صفحة اللجة) ووقع في الركاكة والحشو (ميممة صوب) وفي الأخطاء اللغوية (الضمائر العائدة) وقدم وأخر من غير اقتضاء، وفهم صورا وكلمات على غير ما هي عليه (هدد بدل هدهد)، فأعطانا «كائنا» جمع كل أصناف التشويه الممكنة سماه بديلا للترجمتين السابقتين25، فهل كان يعي حقا ما يدعي؟

وماذا عساني أقول بعد هذا، فإذا كان من أنتج مثل هذا النص المترجم طالبا لازال يعلم، فأدعوه أن يضع وراء ظهره خدعة الاغترار ويعكف على التحصيل والمعرفة من أجل تجاوز هذه السقطات المريعة، ولا بأس أن يستعين بالساعات الإضافية، فطلب مزيد من العلم فضيلة. أما إذا كان، صاحب مهنة (يمكن أن يتعيش منها، فيترجم العقود ويقف أمام المحاكم خبيرا محلفا) فأرجوه أن يتق الله في عباده ويطلب النصيحة ويتحرى الضبط ويمعن النظر ويتجنب الظلم. وأما الذي لا أتمناه حقا، هو أن يكون مدرسا أو أستاذا، من يسمح لنفسه بوضع مثل هذه الترجمة، فتلك أعظم النوازل، والله لطيف بطلاب العلم حيثما كانوا.

وإلى السيد عبدالهادي الإدريسي أعبر عن مثل المودة التي عبر عنها في نهاية تعقيبه.

هوامش:

(1) عبدالهادي الإدريسي، تعقيب حول موضوع: الترجمة كقراءة إبداعية، مجلة البيان (الكويت) العدد 364، نوفمبر 2000، ص: 49، عمود 2.

(2) نشرنا حتى الآن من الكتب المترجمة والتي شاركنا في ترجمتها من الفرنسية أو الإنجليزية ما يلي:

- معايير تحليل الأسلوب: ميخائيل ريفاتير، منشورات دراسات سال، البيضاء، 1993. (عن اللغة الفرنسية)
- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة لمارسيلو داسكال، ترجمة بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة، منشورات أفريقيا الشرق، البيضاء 1987. (عن اللغة الفرنسية)
- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة بالاشتراك مع د. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995. (عن اللغة الإنجليزية).
- التخييلي والخيالي، فولفغانغ إيزر، ترجمة بالاشتراك مع د. الجلالي الكدية.

أما المقالات التي ترجمناها ونشرناها فهي كما يلي:

- علم النفس التجريبي وبنية النص الأدبي (استرجاع البنية القصصية) ميشال فايول، مترجم عن اللغة الفرنسية، مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، عدد 3، صيف/ خريف 1988.
- نحو الحكي، تزفيتان تودوروف، نشر في أحد أعداد جريدة الاتحاد الاشتراكي، 1996.

ـ شعرية الشعر، جان إيف تادييه، نشر في مجلة نوافذ السعودية، جدة، العدد الثامن، مايو 1999.

(3) يوم مع الروائي والباحث: د. حميد حمداني «مسارات السرد والنقد» نظمته جمعية الباحثين الشباب في اللغة والآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، بتاريخ اللقاء: 19 مايو 2000، بمشاركة الأساتذة محمد أمنصور، أحمد فرشوخ، محمد خرماش، الجلالي الكدية، وقد جاء رأينا المشار إليه أعلاه في كلمة خاصة ألقيتها بالمناسبة.

(4) انظر تعقيبه بمجلة البيان، مرجع مذكور، ص: 48، عمود 1.

(5) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد محمود شاكر، دار المدني بجدة، ط1/ 1999، ص: 495.

(6) انظر موسوعة النحو والصرف والإعراب: إعداد د. أميل بديع يعقوب، دار العلم للملايين، ط 1/ 1986، ص: 430.

(7) جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، ط 5، ص: 235.

(8) نشير إلى أن الأبيات التي استشهد بها هنا بعد بيت ابن المعتز السابق مقتطفة من كتاب: غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات لعلي بن ظافر الأزدي المصري، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، ود. مصطفى الصاوي الجويني، دار المعارف بمصر، 1971، الصفحات على التوالي: 11، 24، 29، 55.

(9) ذكر الشيخ مصطفى الغلاييني في جامع الدروس العربية، وهو أيضا من الكتب المتداولة ما يلي: «والنعت أن تقع الجملة الفعلية أو الاسمية منعوتا بها، نحو: جاء رجل يحمل كتابا، وجاء رجل أبوه كريم، ولا تقع الجملة نعتا للمعرفة، وإنما تقع نعتا للنكرة كما رأيت، فإن وقعت بعد المعرفة كانت في موضع الحال منها، نحو: جاء علي يحمل كتابا»، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط 11/ 1972، ص: 226.

(10) انظر ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حققه وعلق عليه: د. مازن المبارك ومحمد علي حمدالله، دار الفكر، ط 5، ص: 238ـ239.

(11) كتاب حروف المعاني، تحقيق: علي توفيق الحمد، دار الأمل، ط 2/ 1986، ص: 2 (النص المحقق).

(12) نقله صاحب المغني أيضا، مرجع مذكور، ص: 238ـ239.

(13) كتاب معاني الحروف، أبو الحسن بن علي الرماني، تحقيق: د. عبدالفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص: 47.

(14) انظر قاموس الإعراب، جرجس عيسى الأسمر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5/ 1977، ص: 72.

(15) انظر البلاغة الواضحة لعلي الجارم ومصطفى أمين، دار المعارف، القاهرة، دون سنة الطبع، ص: 20.

(16) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد محمود شاكر،

دار المدني، جدة، ط ١/ 1999، ص: 98.

(١٧) تعقيب حول موضوع الترجمة كقراءة إبداعية، مرجع مذكور، ص: 49، عمود: ١، فقرة: 2.

(١٨) عبدالهادي الإدريسي، تعقيب حول موضوع: الترجمة كقراءة إبداعية (نشر في مجلة البيان نفسها، العدد 364، نوفمبر 2000، ص: 48-53).

(١٩) Ch. Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Livre de poche، 1970، ولا نقصد بذلك التقطيع الأصلي بل تحديد أسطر شعرية في حينه بغاية تسهيل مناقشة النص المترجم، فوجب التنبيه.

(20) R. Barthes, Introduction a l'analyse structurale des recits; In-communication, No.8, Seuil, 1981, p. 13.

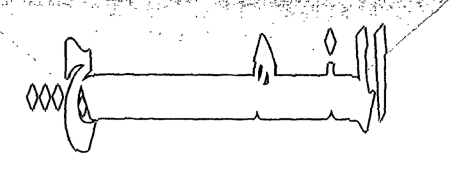
(٢١) نحيل هنا دائما على ترجمتنا الخاصة المنشورة في مجلة البيان عدد 360/ 361 مزدوج يوليو/ أغسطس 2000، ص: 71.

(22) بدر شاكر السياب، ديوان: منزل الأقنان. انظر على الأخص قصيدة جيكور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية/ 1968، ص: 82-83.

(23) انظر لسان العرب، وخاصة مادتي: رَيَنَ ورَوَنَ.. يقول ران الذنب على قلبه يرين رينا وريونا غلب عليه وغطاه. والرون: الشدة. وكشف الله عنك رونة هذا الأمر أي شدته وغمته. ونشير هنا إلى أن صيغة يرين غالبة على يرون في المضارع فلا ندري لم اختار هذا الشكل النادر إلا أن يكون معتمدا بشكل تام على كل ما تعرضه عليه المعاجم فيختار منها كيفما اتفق.

(24) انظر مادة نسم في لسان العرب.

(25) يقصد ترجمتي المنشورة في مجلة البيان المذكورة سابقا في بداية القسم الأول من هذه الدراسة وترجمة خليل الخوري، الموجودة في الترجمة الكاملة لديوان أزهار الشر آفاق عربية بغداد: 1989.



وأدب الحوار

في مناظرة السيرافي النحوي، ومتى بن يونس المنطقي

● د. محمد حسن عبد الله

يقول أبو حيان التوحيدي، في كتابه «الإمتاع والمؤانسه» فيما يرويه من مسامراته الأدبية في مجلس الوزير أبي عبد الله العارض:

«ذكرت للوزير مناظرة جرت في مجلس الوزير أبي الفتح الفضل بن جعفر بن الفرات بين أبي سعيد السيرافي، وأبي بشر متّى ،واختصرتها، فقال لي: اكتب هذه المناظرة على التمام، فإن شيئا يجري في ذلك المجلس النبيه بين هذين الشيخين بحضرة أولئك الأعلام ينبغي أن يغتنم سماعه، وتوعى فوائده، ولا يتهاون بشيء منه، فكتبت: حدثني أبو سعيد بلمع من هذه القصة فأما علي بن عيسى الشيخ الصالح فإنه رواها مشروحة».

هذا مدخل رواية التوحيدي لتلك المناظرة الشهيرة بين السيرافي (النحوي) ومتّى بن يونس (المنطقي) التي عدت مناظرة بين النحو والمنطق، وليس بين قدرة المتناظرين على عرض الرأي، ودعمه بالحجج، وإبطال فكرة الآخر ورد أسانيده، وفي هذا المدخل نعرف أن التوحيدي ينقل صورة ماجرى في مجلس وزير هو ابن الفرات، أمام وزير آخر، وفي مجلسه، وهو أبو عبد الله العارض، ثم نعرف أن صورة ماجرى، وقد حضره عدد ليس بالقليل من العلماء، قد رواه التوحيدي عن أحد طرفي المناظرة، وهو السيرافي، ولم يعرض هذا على الطرف الآخر، متّى، ليختبر مدى الدقة والإحاطة، على أن التوحيدي يشير إلى أحد شهود المناظرة في مجلس ابن الفرات، وهو علي بن عيسى الجراح، ويذكر أن هذا الشيخ الصالح رواها مشروحة، ومن المؤسف أن هذه الرواية المشروحة لم تصل إلينا، مما ترتب عليه أن يكون

التوحيدي شاهدا وحيدا وراوية فريدا لتلك الليلة الصدامية بين قطبين من أقطاب العلم والثقافة في زمانهما، وأيضا فإن هذه الشهادة وتلك الرواية هي سماع من طرف واحد، وهذا الطرف هو الذي سينعقد له لواء النصر في نهاية المناظرة. ولكل هذه «الملابسات» التي لانملك حلا لها - نتوخى الحذر ، ونتسلح بالمنهج، منهج المناظرة وأصول الحوار العلمي الموضوعي، لنتقبل هذه النتيجة أو نتحفظ أو نرفض، مادمنا لانجد بين أيدينا صورة أخرى لما كان بين العالمين الجليلين في تلك الليلة.

هناك أمور متعددة يصنع بعضها إطارا لشكل المناظرة وموضوعها، ويقتحم بعضها الآخر الموضوع نفسه بدءا من «شخص» المتناظرين، إلى مشروعية المناظرة بين النحو والمنطق. انعقد مجلس المناظرة، أو مجلس الوزير ابن الفرات سنة ست وعشرين وثلاثمائة (326 هـ) وهذا القرن الرابع ا لهجري تقدم صورته إلينا على أنه ذروة ما استطاعت الحضارة العربية أن تحققه من تقدم في العلوم والفكر والأدب، كما في العمران والفنون المختلفة، إنه القرن الذي آثره آدم متز بوصف «عصر النهضة في الإسلام»، إذ انتهت إليه جهود البناة، وفي مقدمتهم المأمون وعصره المتفتح للتفاعل والإفادة من ثقافات وحضارات الأمم وقد يكون من المهم أن نلاحظ الفرق بين عصر يتسم بالعمل، يتيح لكل الاتجاهات الفكرية أن تعمل وتبدع، وعصر شاغله الأول أن يجادل، وأن يصدر الأحكام ويوزع المقادير والألقاب.. إن كتاب «الامتاع والمؤانسة» نفسه يسجل أكثر من حادثة، من هذا النوع الذي ثار بين السيرافي ومتّى بن يونس، ونكتفي بما كان التوحيدي نفسه طرفافيه، إذ اعترض سبيله أحد الكتاب ممن يعمل في ديوان الوزير، فقال يستفز التوحيدي: «إن كتابة الحساب أنفع وأعلق بالملك، والسلطان إليه أحوج وهوبها أغنى من كتابة البلاغة والإنشاء والتحرير، فإن الكتابة الأولى جد والأخرى هزل، ألا ترى أن التشادق والتفيهق والكذب والخداع فيها أكثر، وليس كذلك الحساب والتحصيل والاستدراك والتفصيل !!

هذه بعض «شواغل» بل صراعات كبار عمال الدولة وأصحاب الرأي فيها، وبعد ستة قرون من هذا الحوار سنجد مواطننا المصري «القلقشندي» في كتابه الموسوعة «صبح الأعشى» الذي وضعه لإرشاد كتاب الدواوين، ينصر النثر ويراه خيرا من الشعر وأجدى، لأن النثر لغة الخطباء، والكتاب، والشعر لغة الشعراء الذين يقفون بأبواب الحكام وبين أيديهم. ها هنا يتجلي صراع «الارتزاق» وليس الوعي بمطالب الحياة واستكمال النفس والعقل لما يرتقيان به، وتتفتح له آفاق التقدم.

إن ما جرى بين السيرافي ومتى بن يونس يصفه التوحيدي بأنه مناظرة. والحقيقة أنه لم يكن كذلك، هذا إذا اعتمدنا الصيغة التي أوردها التوحيدي بمراحل الحوار فيها، وما جاء فيها من أفكار، وحجج، وألفاظ.

إنها نوع من الجدل، ولا نريد أن نقول إنها «مهاترة» لاتختلف كثيرا عما أثاره ذلك الكاتب في الديوان الذي رأى - في حدود خبرته العملية - أن الحساب خير من البلاغة، أو بعبارة عصرية: أن علوم الإدارة أرفع قدرا وأجدى من الفنون والآداب.

من الواجب هنا أن نتفحص الفرق بين المناظرة والمجادلة، وبخاصة أن القرآن الكريم ذكر المجادلة، ولم يذكر المناظرة، غير أنه يرسل الكلمة مجردة مرة، ويقيدها بالوصف الذي يحد من شدتها مرة أخرى، فقد «سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله، والله يسمع تحاوركما» فقد أطلق الجدل، واتخذ صيغة الحوار الذي قد يحتّد أو يشتد، أما مع المخالفين المنكرين فـ «جادلهم بالتي هي أحسن» حتى لاتتحول المجادلة إلى مزيد من التعنت، أو إلى مشاجرة لن تكون في صالح الدعوة إلى عقيدة جديدة.

ستكون للمعجم الكلمة الفاصلة، على أن نضع الدلالة العرفية في الاعتبار. في «لسان العرب - في مادة نظر - النظر حس العين، وتأمل الشيء بالعين، والنظارة: القوم ينظرون إلى الشيء، وتقول: دور فلان تنظر إلى دور فلان، أي هي بإزائها ومقابلة لها. والمناظر أن تناظر أخاك في أمر إذا نظرتما فيه معا كيف تأتيانه والتناظر: التراوض في الأمر ونظيرك: الذي يراوضك وتناظره ونظيرك أي مثلك، والنظير بمعنى الند.

إن الدلالة العميقة للمناظرة الشعور بالمساواة، بالندية، وأنها تكون بين اثنين هدفهما واحد، إظهار وجه الصواب، وهذا في قوله: «أن تناظر أخاك في أمر إذا نظرتما فيه معا كيف تأتيانه، فالمناظرة حوار يهدف إلى إظهار الصواب بتقليب الرأي، واستجلاء الغامض، وطرح الممكنات وهذا لايعني أن يستلب أحد المتناظرين لصالح الآخر، «أن تناظر أخاك» فهاهنا تسود الثقة، ولكن دون أن تكون سطوة واستكراها، فحق المجاوبة ثابت: «يراوضك وتناظره» وهو من الترويض، أي الإخضاع وإعادة التكوين، وتناظر، بمعنى أن كلا من المتناظرين يحاول أن يجتذب الآخر إلى موافقته على أن رأيه هو الصواب، أما الهدف النهائي فهو إظهار هذا الصواب، دون التركيز على أن فلانا هو الذي ربح الجولة، لأن الهدف مشترك، وما كان باستطاعة أحدهما - لولا تردد القول بينهما - أن يصل إليه بجهده الخاص، عن غير طريق الحوار.

وفي هذا كله يختلف مفهوم الجدل - في مادة جدل - الجدل - بسكون الدال - شدة الفتل، والأجدل: الصقر، صفة غالبة ، وأصله من الجدْل الذي هو الشدة، ودرع جدلاء ومجدولة: محكمة النسج، والجدل - اللدد في الخصومة والقدرة عليها، ورجل جدل: شديد الجدل، ويقال : جادلت الرجل فجدلته أي غلبته، ورجل جدل إذا كان أقوى في الخصام، وجادله أي خاصمه وفي الحديث: « ما أوتى الجدل قوم إلا ضلوا» الجدل: مقابلة الحجة بالحجة، والمجادلة: المناظرة

والمخاصمة، ولهذا انصرف معنى الجدل في الحديث إلى المخاصمة، كما في قوله تعالى: « لاجدال في الحج».

وفي كل هذه الدلالات التي تشع من مادة «جدل» نجد اللدد في الخصومة، والشدة والتطلع إلى الغلبة، وليس إلى تبيان الحق أو الاهتداء إلى الحل الصحيح للموضوع، وهذا اختلاف جوهري بين ما تعنيه «المناظرة» وما يعنيه «الجدل» وقد يحدث في سياق محدد - شيء من التماس أو التداخل، لكن الفارق الأساسي يظل مستقرا، وهو فارق أخلاقي يتصل بالهدف، فهدف المناظرة الكشف عن الحقيقة أو الصواب، وهدف الجدل التغلب على الخصم، ومن الطبيعي أن اختلاف الهدف ينهض على اختلاف المنهج أو الوسائل، فالمناظر قد يدل مناظره على صواب في كلامه لم يفطن إليه، أما المجادل فإنه يعمد إلى المخاتلة، ولايتورع عن التحريف وانتهاز الفرصة.

سنلاحظ تداخلا - أو على الأقل: تقاربا بين الدلالتين في اللغة الانجليزية، فالكلمات أو الأفعال: debate - dispute - to argue - تتداخل فيها معاني المناقشة، والبرهنة، والمنازعة، والدفاع، ومحاولة الانتزاع، والجدل، والمناظرة، والشك والتعنيد، أما علم المناظرة فإنه محدد بصيغة أساسية art of argumentation.

ومهما يكن من أمر الفارق (الخلقي) بين المناظرة والمجادلة، فإن الوعاء الجامع لهما هو الخطابة، التي هي ثمرة الحياة الفكرية والسياسية المتحررة (الديمقراطية) ولعل هذا يوضح أو يعلل ازدهار الخطابة في المجتمعات الحضارية (الإغريقية/ الرومانية) قديما، وفي صدر الإسلام كذلك، وفي المجتمعات الأوروبية حديثا، وانكماشها عندنا في أكثر مراحل تاريخنا.

(2)

في تحليل أية مناظرة، لا نرى الاقتصار على نصها المتداول، حتى مع الثقة في سلامة هذا النص وصحته، ذلك لأن موضوع المناظرة، كما هو متحقق في نصها، مرهون بالجو الفكري العام الذي أثار هذا الموضوع، وبطرفي المناظرة كذلك.

لقد جرت المناظرة في مجلس الوزير (أبو الفتح): الفضل بن جعفر بن الفرات، الذي استدعاه الخليفة الراضي عام 324 ليجعله وزيرا، وكان يتولى الخراج بمصر والشام، وقد امتدت به الوزارة نحو عامين إذ مات في مدينة الرملة عام 327، وهذا الوزير من عائلة مستوزرين، فقد تولى الوزارة أربعة من آل الفرات في نصف قرن، وتولاها بعضهم أكثر من مرة، وقد كان بعض هؤلاء من ذوى النفوس الكبيرة والقدرة الإدارية العالية، ولايحتسب الفضل من هؤلاء، وبصفة عامة فقد كانت المرحلة من أسوأ الفترات بوجه عام، فترة تمرد وغياب أمن وثورات، فترة عرفت قطع أيدي الوزراء وألسنتهم، وصلبهم، واستصفاء أموالهم، بكل ما يعني هذا من سيطرة أخلاق

الانتهازية واللصوصية والوقيعة على أصحاب المناصب العليا في الدولة، وهذا الوزير المعنى - بصفة خاصة - سبق أن كان وزيرا في زمن الخليفة المقتدر بالله عام 320 هـ، وهذا يعني أنه ولى الوزارة، ثم عزل عنها وولى الخراج، ثم عاد إلى الوزارة في ظل خليفة آخر، وليس هناك يقين بتاريخ تلك المناظرة، فهل كانت في الوزارة الأولى، أم الثانية؟ إن الدلائل لاتنصر احتمالا على الآخر، وقد كان هذا الوزير ينسب لأمه الرومية، فهو من بين آل الفرات يعرف بأنه : ابن حِنْزَابة.

نتأمل الآن دافع عقد المناظرة، وموقف هذا الوزير منها، ومعتمدنا في هذا ما قدم به التوحيدي نفسه لانعقادها. يقول إن الوزير في مجلسه الليلي قال لجلسائه وهم أكابر العلماء في زمانهم :« ألا ينتدب منكم إنسان لمناظرة متّى في حديث المنطق فإنه يقول: لاسبيل إلى معرفة الحق من الباطل والصدق من الكذب والخير من الشر والحجة من الشبهة والشك من اليقين إلا بما حويناه من المنطق وملكناه من القيام به، واستفدناه من واضعه على مراتبه وحدوده، فأطلعنا عليه من جهة اسمه على حقائقه.

فأحجم القوم وأطرقوا.

قال ا بن الفرات: والله إن فيكم لمن يفي بكلامه ومناظرته، وكسر ما يذهب إليه، وإني لأعدكم في العلم بحارا، وللدين وأهله أنصارا، وللحق وطلابه منارا فما هذا الترامز والتغامز اللذان تجلّون عنهما؟

فرفع أبو سعيد السيرافي رأسه فقال: اعذر أيها الوزير، فإن العلم المصون في الصدر غير العلم المعروض في هذا المجلس على الأسماع المصيخة، والعيون المحدقة والعقول الحادة والألباب الناقدة، لأن هذا يستصحب الهيبة، والهيبة مَكْسره، وتجلب الحياء، والحياء مغلبة، وليس البراز في معركة خاصة كالمصاع في بقعة عامة.

فقال ا بن الفرات: أنت لها يا أبا سعيد، فاعتذارك عن غيرك يوجب عليك الانتصار لنفسك، والانتصار في نفسك راجع إلى الجماعة بفضلك.

فقال أبو سعيد: مخالفة الوزير فيما رسمه هجنة، والاحتجاز عن رأيه إخلاد إلى التقصير، ونعوذ بالله من زلة القدم، وإياه نسأل حسن المعونة في الحرب والسلم، ثم واجه متّى فقال...»

إن هذا التقديم يطرح أمامنا أسئلة مهمة في صميم موضوعية الحوار، والمنهج العلمي، وأول هذه الأسئلة: هل كان متى بن يونس حاضرا هذا المجلس بعينه؟ أم أن الحوار بدأ بين الوزير السيرافي في ليلة، حتى إذا تم الاتفاق على أن يكون السيرافي الطرف الآخر في المناظرة عقد مجلسها في ليلة أخرى تواعد الطرفان فيها؟ إن صيغة التوحيدي تشعر بالتعاقب:« ثم واجه متى فقال»، ولكنها لاتحتمه، إذ من الجائز أن يكون هذا الوصل على سبيل الاختصار وتخطى مالا أهمية له في

صميم الموضوع.

فإذا كان متى حاضرا ظهر انحراف المناظرة في أمرين هما: أن الوزير تولى عرض مقولة متّى مع حضوره والصواب أن يترك له الحديث عن نفسه، فلعله كان يرتب أقواله ويتوسع فيها أو يختصر على نحو آخر، وأن الوزير أظهر انحيازه ضد ما نسبه إلى متى بعبارات حادة مستفزة، وكأن القضية موضع المناظرة تستند إلى أساس يتصل بالعقيدة فيجعل منها حربا دينية، وذلك إذ يستحث العلماء في مجلسه إلى مناظرة متى «وكسر ما يذهب إليه» وكان حق الموضوع أن يقال «ومعرفة وجه الصواب فيما يذهب إليه» وكذلك يعدد فضائل هؤلاء العلماء، ومنها أنه يراهم «للدين وأهله أنصارا» فلما كان متى نصرانيا فقد أقحم البعد الديني على موضوع المناظرة، وأثر على توجيه الحوار فيها، كما سنعرف، ومن المؤسف أن السيرافي يتخلى عن وقار العالم وما ينبغي أن يتحلى به من اتزان وموضوعية، وإنصاف للآخر يوازي إنصاف النفس، فيستخدم «البراز في معركه» ويختم بأن يسأل الله «حسن المعونة في الحرب والسلم»، مقدما الحرب على السلم، وهذا تأكيد على الطابع الجدلي الذي يترصد ويتصيد أكثر مما يدل ويستخلص.

فإذا كان متى غائبا عن هذا المجلس، فإن روح الاستعداء والانحراف بأهداف المناظرة تظل لاصقة به، وإن برئ من تولى الإدلاء بمقولة حضر صاحبها وهو قمين بشرحها خيرا من أي متحدث آخر.

وفي كل الأحوال يظهر خلل آخر، نرى أنه عصف بقيمة الحوار وأدخله فيما يشبه المهاترة أو السفسطة: ذلك أننا نتأمل الطريقة التي تم بها «تكليف» السيرافي الرد على متى أو مناظرته.

لقد طرح الوزير - ناسبا القول إلى متى بن يونس قضية «المنطق» وهو العلم الذي عرفه العرب عن طريق ما ترجموه من آثار الفكر الفلسفي اليوناني، وقد كان هذا العلم أداة منهجية في يد النزعات العقلانية التي أخذت على عاتقها تجديد الفكر الديني، ومد جسور التوافق بين النقل والعقل، بحيث يتم الحفاظ على الإعمال الجيد لكل منهما، وكان هذا دأب «المعتزلة» على تعدد جماعاتها.

إن متى بن يونس لا شأن له بالمعتزلة أصلا، فهو خالي الذهن عن قضايا علم الكلام (الصورة الإسلامية للمنطق اليوناني) في بعدها الديني، لأن دينه يصرفه عن الدخول في هذا الشأن الخاص، أما جلساء الوزير بن الفرات فقد سجلتهم ديباجة المناظرة كما أوردها التوحيدي، وهم - في جملتهم - علماء فقهاء، نقاد، لغويون، قادة ممن نطلق عليهم كبار رجال الإدارة. فحين عرض أمر «دعوى» متى التي تعيد الحكم على الأشياء إلى «المنطق» أي إلى «العقل» سكت الجميع، وربما طال السكوت حتى عاد الوزير إلى الحث والاستفزاز، وليس من الممكن أن نعيد هذا السكوت إلى خوفهم من «منازله» متّى، فلم يكن الرجل

فصيحا في عبارته (وترجماته تدل على هذا) وكذلك لم يكن محاورا مخاتلا يجيد المداورة والمداورة والتهرب كما يدل نص المناظرة، إذا صدقت في وصف ماجرى، ولم يكن راويتها (أبو سعيد السيرافي) منحازا إلى شخصه، على الأقل في ذكر ما وجه إلى مناظره من قول، ونسيان أو تناسي ما وجه إليه الاخر، حتى لو كان قد انتصر في النهاية، فلقد كان سكوت القوم إذا لاعتقاد غالب بأنه ليست في المقولة المعروضة «قضية حقيقية» لأنه لا أحد ينكر فضل العقل في الحكم ، حتى لو اتسمت هذه المقولة بشيء من «المبالغة» في اتخاذه «مناطا وحيدا» للمعرفة وإصدار الحكم، ومن الجائز أن أحدا من هؤلاء الحضور لم يعتقد - في داخله - أن هذه قضيته على التحديد، وأنه يصلح للتصدى للمخالفة. هذا مانراه تفسيرا محتملا - لحالة الصمت التي ووجهت بها دعوة الوزير إلى منازلة متى والرد بإبطال مقولته.

وهنا نستعيد إلى ذاكرتنا أمرين:

الأول: أن عبارة متى بن يونس لاعلاقة لها باللغة ، ولم تذكر «النحو»، ولا تتضمن التهوين من شأنه، فاللغة أداة التواصل بين البشر، هي الرباط الاجتماعي والعقلي بين الكافة، فلاينكر فضلها وأهميتها عاقل، ولايستهين بضرورة الحفاظ عليها إلا جاهل.. ولكن هذا شيء والتوسع في علم النحو وحفظ مسائله وتخريجاته، التي لم يتفق النحويون أبدا على أسسها وضوابطها.. شيء آخر، يمكن أن ينفق فيه مثل أبي سعيد السيرافي حياته كلها ولاتثريب عليه، ولكن لايمكن مطالبة أهل العلوم الأخرى بأن يكونوا على هذا المستوى من المعرفة، وإلا تّم تجريدهم من خبرتهم المتخصصة. لقد تضمن أحد ردود متى هذه الإشارة، فقال: « هذا نحو، والنحولم أنظر فيه، لأنه لا حاجة بالمنطقى إليه، وبالنحوى حاجة شديدة إلى المنطق، لأن المنطق يبحث عن المعنى، والنحو يبحث عن اللفظ، فإن مر المنطقى باللفظ فبالعرض، وإن عثر النحوي بالمعنى فبا لعرض، والمعنى أشرف من اللفظ، واللفظ أوضع من المعنى». لقد بالغ في نفى أهمية المعرفة بالنحو للمنطقي، فللغة منطقها المؤسس على عادة أهلها، ولايمكن استبعاد هذا المنطق الخاص لأنه «أداة التوصيل» الصحيحة لفهم المنطق العام، ولكنه - برغم هذا - لم يكن يبعد كثيرا عن الصواب، وإن دفعته لجاجة «أبي سعيد إلى شيء من الجنوح أو التعميم حين يقرر: يكفيني من لغتكم هذا الاسم والفعل والحرف، فإني أتبلغ بهذا القدر إلى أغراض قد هذبتها لي يونان» إننا نرجح أن متى لم يكن يقصد حدود التمييز بين الاسم والفعل والحرف، وإنما اتخذها سبيلا إلى القول بأنه يكفي أن يجيد أصول اللغة في مفرداتها وتركيباتها وتمييز أركان الكلا م فيها، ولكن الآخر كان يستظهر بزلاقة لسانه، كما يستظهر بطبيعة المجلس المنحاز سلفا.

الأمر الثاني يستدعيه المنطق وتفرضه القسمة العقلية كما تدل عليه بحوث نظرية أو نظريات المعرفة، فإذا كان متى بن يونس يقول لا معرفة إلا عن طريق العقل، ولاحكم إلا له، فإن المقابل للمنطق لايكون «اللغة» أو النحو، فالعقل يقابل: الشرع أو النقل، ولهذا تردد كتب الفقة الأصيلة الأدلة النقلية (الشرعية) والأدلة العقلية (المنطقية) لأنها تعرف أن العقل علة التكليف الشرعي، وحجة الله سبحانه على عبادة، وكيف يمكن إهماله، وقد دعت آيات كثيرة إلى التفكر والتأمل والتذكر، واعتمدت على القياس ودليل الخلف، فقال تعالى: «إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون»، وكذلك في آية الذباب «لن يخلقوا ذبابا ولو اجتمعوا له» وقوله تعالى: «قل لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا»، وهذا الاتجاه العقلي المنطقي في القرآن الكريم أكثر في كمه وتنوعه من أن نمر عليه هذا المرور العابر، ولكنه لم يكن تحت مصطلح «المنطق» كما لم يكن نظم القرآن كما أراده الله سبحانه خاضعا لأي مصطلح آخر.

ليس الشرع، أو النقل هو المقابل الوحيد للعقل، وأي دارس لنظرية المعرفة يدرك أن هناك من اتخذ من «الفيض» مصدرا لكل معرفة حقيقية متجاوزة، هكذا ارتكزت معارف الصوفية، على الفيض، التجلي، الشطح الروحي، وفي العصر الحديث أخذ هذا المصدر المعرفي مصطلح «الحدس» وهو الكشف بوسائل تتجاوز قدرة العقل ومنهجه النظري.

وخلاصة هذا أن من يتصدى لمناظرة متى بن يونس في دعواه بأن العقل هو مصدر المعرفة الوحيد، وأن له منهجه الخاص في ترتيب مسائلها واستخلاص حقائقها، هذا المنهج الذي حدده علم المنطق، من يتصدى لإبطال هذه المقولة كان لابد واحدا ممن يحاججه بالشرع والنقل، أو بالفيض والكشف، فهذا ما تحتمه القسمة العقلية، وتقره الخبرة بتقابلات العلوم واختلاف مناهجها وهذا يعني أن هذا «النحوى» الذي تصدى للمناظرة كان آخر من يصلح لها، ولهذا انحرف بموضوعها الأساسي الذي يتسع ويرتكز على «مصادر المعرفة» إلى أن العبارة الصحيحة مطلوبة، لأن أي خطأ في اللغة هو خطأ في الفكر، وهذا صحيح ونحرص عليه دائما، ولكنه ليس قضية هذه المناظرة، التي استحالت بهذا الانحياز أو التضييق أو التحريف إلى «مجادلة»، بل مهاترة وسفسطه فارغة. لعل المعرفة بشخص السيرافي نفسه تضيف مزيدا من الوضوح على مبادرته للتصدى. ومبالغته في التنديد والتهكم لدرجة تخرجه من أدب الحوار وأصوله التي تحفظ للفكر كرامته وللعلماء هيبتهم، فضلا عن انحرافه بموضوع المناظرة وجر متى بن يونس إلى الأرض التي يملك الخبرة بها، وهي النحو، مهملا عن عمد القضية التي أثارت الجدل (ولانقول المناظرة) وهي ما المعيار

الذي يعتمد مرجعية للحكم؟ يقول متى إنه علم المنطق بما فيه من ضوابط اختبار المفاهيم وتحديد المصطلحات واستنباط المعاني.. إلخ، وهنا يتبين لنا مافي وضع قضية اللغة أو النحو خاصة في بؤرة الحوار، لأن فهم اللغة مهما دق، وعلم النحو مهما اتسع لن يتجاوز في قدرته على أن يجعلنا نفهم ما تعنيه الكلمات والعبارات فهما صحيحا (بقدر الإمكان) أما حقائق الحياة ذاتها، وفهم معميات الأمور فإن لجلائها سبيلا آخر.

نعتمد في التعريف بالسيرافي على كتابين :« تاريخ بغداد» للخطيب البغدادي، وهو الأقرب إلى زمن السيرافي، إذ توفى الخطيب عام 463 هـ أي بعد زمن ذلك المجلس بمائة وأربعين عاما تقريبا، ثم :« معجم الأدباء» لياقوت الحموي، المتوفى عام 626 هـ.

يقول الخطيب البغدادي عن السيراقي: إنه الحسن بن عبد الله المرزبان، أبو سعيد القاضي السيرافي النحوى. كان أبوه مجوسيا اسمه بهزاد، فسماه أبو سعيد عبد الله، فنفهم من هذا أن الرجل حديث عهد بالعقيدة والشريعة، وأنه الذي سمى أباه، وألبسه غير ثوبه، وقد درس النحو واللغة والفقه والفرائض، وما إلى ذلك مما هو مألوف في ثقافة علماء العصر، وقد ولى القضاء ووصف سلوكيا بالزهد «لايأكل إلا من كسب يده» وهو مقطع النظير في النحو خاصة، غير أن «الموارية» تظهر في سيرته على صورتين: « كان يذكر عنه الاعتزال، ولم يكن يظهر من ذلك شيئا» وأيضا: «كان من أعلم الناس بنحو البصريين، وينتحل في ا لفقه مذهب أهل العراق» فإذا قرأنا هذه العلامات قراءة نفسية علمية بدا لنا الرجل على قدر من التناقض الداخلي والاضطراب في تأسيس ثقافة مطمئنة. فهو من أصل فارسي مجوسي قريب، وقد عالج هذا بتغيير اسم أبيه، ومغادرة موطنه، وارتداء ثوب الزهد، والاشتغال بالنحو. مع هذا ظل نازع «الاعتزال» يجتذبه فيضمره ويقاومه، والاعتزال خطوة نحو المنطق، وتقديم العقل على النقل، ولعل هذا يفسر اندفاعه إلى حد اللجاجة في تسفيه كل ما يقوله متى، كأنما يؤكد رسوخ طريقته المعلنة، وهناك اختلال آخر في بنائه ا لفكري، فقد أخذ في ا لنحو مبادئ البصريين (المتشددة الصارمة في فرض القاعدة ووصف من خرج عليها بالشذوذ) وأخذ في ا لفقه مذهب أهل العراق (بما فيه من مرونة وواقعية وتقبل للتغيير).

وإذا كان البغدادي منح السيرافي صفحة واحدة فإن «ياقوت الحموى» منحه نحو عشرين صفحة، ثم أثبت بعدها ماسبق إليه أبو حيان التوحيدي، وهو نص المناظرة في سبع عشرة صفحة أخرى. هو ينقل عن الخطيب بعض قوله عن الزهد والورع، ولكنه لايثبت «الكلام» بين معارفه وإنما يرويه عن التوحيدي، ويضاف إلى معارفه علم الهيئة والبصر التام بمذهب الكوفيين

(وليس البصريين) في النحو وأنه كان يفتي على مذهب أبي حنيفة وينصره فإذا سئل عن شرب النبيذ خالفه، ثم يروي خبرا له دلالة فيما نحن بصدده، يقول: «حدثنا النصري أبوعبد الله، وكان يكتب النوبة للمهلبي، قال: كنت أخط بين يدي الصيمري.. فالتمسني يوما لأن أجيب ابن العميد أبا الفضل عن كتاب فلم يجدني، وكان أبو سعيد السيرافي بحضرته، فظن أنه لفضل العلم أقوم بالجواب من غيره، فتقدم إليه أن يكتب ويجيب، فأطال في عمل نسخة كثر فيها الضرب والاصلاح، ثم أخذ يحرر والصيمري يقرأ ما يكتبه، فوجده مخالفا لجاري العادة لفظا، مباينا لما يؤثره ترتيبا. قال: ودخلنا في تلك الحال، فتمثل الصيمري بقول الشاعر:

ياباري القوس بريا ليس يصلحه
لاتظلم القوس أعط القوس باريها

ثم قال لأبي سعيد: خفف عليك أيها الشيخ وادفع الكتاب إلى أبي عبد الله تلميذك ليجيب عنه، فخجل من هذا القول، فلما ابتدأت الجواب من غير نسخة تحير مني أبو سعيد، ثم قال للصيمري: أيها الاستاذ ليس بمستنكر ما كان مني ولا بمستكثر ما كان منه، إن مال الفئ لايصح في بيت المال إلا بين مستخرج وجهبذ، والكتاب جهابذة الكلام، والعلماء مستخرجوه فتبسم الصيمري وأعجبه ما سمع، وقال : على كل حال ما أخليتنا من فائدة».

إن ملابسات هذا الموقف تلتقي مع موقف المناظرة المعهودة في عدة أمور، فها هو ذا أبو سعيد السيرافي نفسه في مجلس أحد كبراء العصر، إذ كان الصيمري كاتب معز الدولة ابن بويه، ومستشاره ووزيره، وقد احتاج الوزير إلى تحرير رسالة جوابية لوزير هو أديب (ابن العميد)، وكان كاتب ديوانه غائبا فاعتقد الصيمرى، لما يعرف ويسمع من علم السيرافي أنه بمكنته أن ينجز هذه المهمة، فاتجه إليه وطلب منه. فلم توات السيرافي الشجاعة أن يقول إن مثل هذا العمل (الديواني) له أهله المتقنين له، وكيف يقر على نفسه، وقد درس كل علوم الأرض بأن بعضها يخرج عن استطاعته؟ لقد تقدم واجتهد، ولكن ماذا يفيد الاجتهاد في غيبة الممارسة والمعرفة الحقيقية، وهكذا راح يكتب ويشطب ويكتب ويصلح، والصيمري يشهد المحاولة، ولعله يعجب في نفسه، ولكن إجلاله لرجل العلم، وربما حاجته لتحرير الرسالة في الوقت حملاه على الانتظار، وهنا دخل كاتبه «المحترف» فاطمأن خاطر الصيمري حتى تهكم بمحاولة الشيخ القاصرة في بيت الشعر، ثم ترفق في طلب التخلي، وطيب خاطر السيرافي بأن سمى الكاتب تلميذه، من ثم لم يكن أمام الشيخ إلا أن يعترف بأن لكل علم أوصناعة من يجيدها.

لقد حدث شبيه هذا في مجلس ابن الفرات، عرض الشيخ اعتذار العلماء الجالسين لعدم قدرتهم على مناظرة في المنطق، فورطه ابن الفرات بأن طلب منه القيام بالأمر فلم تواته شجاعته أن يقول: هذا يخرج عن

حدود علمي، لقد تقدم بغير عدة، كما فعل في تحرير كتاب الصيمري، ولكن لأن الصيمري يعرف أصول الصناعة بغير عدة، كما فعل في تحرير كتاب الصيمري، ولكن لأن الصيمري يعرف أصول الصناعة، ولا يتسامح في الإخلال بالمطلوب على تمامه، مالبث حين جاء كاتبه أن تهكم بعجز المحاولة، وأعاد الأمر إلى نصابه !!إن الاختلاف في نتيجة الموقفين لايعود إلى السيرافي (الجاهز دائما تحت ضغط التورط حتى لايقول لا أعرف أولا أستطيع) وإنما جاء الاختلاف من صاحب المجلس، ومن الأداة المستخدمة، فالصيمري يعرف ما ينبغي أن يكون عليه الكتاب، والأداة (الكتابة) تسجل ولا تنمحي، فالخطأ محسوب عليه، ولهذا انتزع جوابه وسلمه لمن يتقنه، وهذا بعكس ابن الفرات المنحاز سلفا ضد مقوله متى بن يونس، ولايملك المستوى المعرفي الذي يجعل انحيازه مؤسسا على أصول علمية مقررة، ولهذا تقبل من السيرافي كل ما يجمح به خاطره، بل راح يؤيده ويطلب منه الاستزاده، وفي مثل هذا المجلس المحمول ماذا كان باستطاعة صاحب المنطق أن يقول؟

من المهم أن نوضح هنا نقطة أساسية رجونا أن تكون ظاهرة منذ البداية، وهي أننا في قراءتنا لهذه المناظرة المشهورة جدا نهتم بالأساس العلمي والإطار الحضاري الذي ينبغي أن تجري فيه أية مناظرة هدفها كشف الحقيقة العلمية التي يدور حولها الحوار، مما يستدعي التزام المتناظرين بالموضوع، واستعدادهما العلمي له. وقد رأينا أن الجو العام، وكذلك الداعي للمناظرة لم يكن عادلا في التزام الحيدة وعدم التدخل في مجرى المناظرة، ورأينا أن القسمة العقلية لاتبيح أن تكون اللغة هي المقابل للمنطق، وإنما الشريعة أو الفيض مثلا، وبهذا لم يكن السيرافي العالم المناسب لأن يكون طرفا في هذه المناظرة، ولكنه - اعتدادا وغرورا - قبل المهمة ، وخاتل مناظره فاستدرجه إلى أن تحول موضوع المناظرة إلى أمر يبعد كثيرا عن موضوعها الأول، وهو أن العقل مصدر المعرفة ومناط الحكم، فأصبح: هل يحتاج المترجم إلى خبرة شاملة ودقيقة باللغتين التي يترجم عنها، والتي يترجم إليها، أم أن الفهم العام وا لقدرة على التعبير يكفيانه؟!

هنا ننظر في استعداد متى بن يونس وحدود معرفته باللغة اليونانية ، واللغة العربية، من الصحيح أن لغته الأم «السريانية» وعنها ترجم ما أتيح له من آثار أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان، فخبرة المترجم باللغة التي ترجم عنها وافية، ولكن هذا الوفاء منقوص من ناحيته الأخرى، لأن العمل المترجم نفسه لم يكن أصيلا في السريانية، وإنما كان منقولا إليها عن اليونانية، مما يستدعي ضروة الاطمئنان إلى درجة الثقة بالنقل الأول (من اليونانية السريانية) إلى، وهو مالم يكن متى بن يونس مستطيعا له، ولم يقم به ثقة غيره.

لقد اهتم الدكتور شكري عياد - في

دراسته الضافية الملحقة بترجمته الحديثة لكتاب «الشعر» لأرسطو مقابلة مع ترجمة متى بن يونس - بالبيئة الثقافية التي سادت أوساط المترجمين السريان، ومدى تمكنهم من اللغة اليونانية، وكذلك مدى قدرتهم على المعرفة بأسرار العربية وإحاطتهم بمصادرها الأساسية، في الشعر خاصة، وكان رأى الباحث هنا أن الكثرة من هؤلاء النقلة يستغلق عليها الكثير من المصطلحات والمعاني الفلسفية اليونانية، وأن بعض هؤلاء كان يعالج قصوره هذا بأن ينقل المفردات نقلا حرفيا، بترتيبها في لغتها الأصل، دون أن يفك معضلة المعنى أو أن يحرص على أن يكون الكلام مفهوما، وبهذا يكون قد حقق «الأمانة» في حدود فهمه لمطالبها، وترك أمر اكتشاف المراد بالكلام للقارئ!!

ومن ناحية ثانية فإن السريان لم يندمجوا قط في محيط الثقافة الإسلامية كالفرس مثلا - كما يقول شكري عياد - بل ظلوا محتفظين بنظمهم التعليمية التي كانت لهم قبل الإسلام، ومكانها الأديرة، وقل منهم من اتصل بالثقافة العربية اتصالا وثيقا كحنين بن إسحق الذي تلقى علوم العربية على الخليل بن أحمد، الذي تدل تعقيباته على ترجمات من قبله على عدم رضاه عنها، فإذا بلغنا متى بن يونس وتكوينه الثقافي ومن ثم قدرته في الترجمة عن السريانية إلى العربية، وجب أن نتذكر أنه لم يكن يعرف اليونانية أصلا، وأن معرفته بالعربية كانت سطحية أو كما يصفها شكري عياد لم تخرج عن معرفة أولية تلقاها عن معاصريه، ولم يكتسبها عن معرفة مباشرة بنماذج الأدب العربي، فلعله كان على قدر من المعرفة بمنهج القصيدة العربية (المادحة خاصة) وبعض الأسمار والخرافات التي شاعت وراجت في زمانه، هذا فيما يتعلق باللغة، وهذا أمر يختلف عن معرفته بالمنطق في ذاته، وعن هذا العلم يقول صاحب «الفهرست» انتهت إلى متى بن يونس رياسة المنطقيين في عصره، وكذلك فقد فسر الكتب الأربعة في المنطق بأسرها، وعليها يعول الناس في القراءة.

فإذا رجعنا إلى نص المناظرة - وهو الأساس - سنجد هجوما متكررا على لغة متى وعجزه عن أداء المعاني والتفطن للفروق الدلالية، بل سنجد «تشهيرا» بعدم معرفته بالأصل اليوناني لما ينقله إلى العربية عن الخط السرياني، ولكن هذا الهجوم وذاك التشهير ما كان يصح - بحقائق العلم ومنهج المناظرة وأدب الحوار - أن يتمادى فيسخر من المنطق، حيث لايصح أن يسخر عاقل من قوانين إعمال العقل، وإذا جاز أن يختلف حول المنطق فإن أهل هذا القادرين عليه هم المناطقة أنفسهم، ولم يكن السيرافى منهم، ولاينتمى إلى طريقتهم .

(3)

يتبين لنا مما طرحناه آنفا أن هذه المناظرة لم تكن بين منتسبين لفن واحد (منطقي في مواجهة منطقى، أو

نحوى في مقابل نحوى) إذ في مثل هذه الحال من المناظرة في إطار الفن الواحد أن يكون محور الاهتمام «مادة هذا المحور» - أي المسائل الداخلة فيه وتشعبها عن بؤرة أساسية، أو «المنهج أو المناهج» وهي طرائق البحث للوصول إلى الغايات، وكذلك لم تكن هذه المناظرة بين متقابلين متضادين في أنواع الفنون، لأن المنطق ليس نقيضا أو مضادا للغة أو للنحو، لأن اللغة والنحو إنما هما أداة للمعرفة الصحيحة، وسيلة إلى غاية، شأن المنطقى معهما شأن الفقيه أو المؤرخ أو الجغرافي، تتوقف سلامة الفهم منه، والفهم عنه على حدود معرفته، حتى وإن كانت علاقة الفقيه والمنطقى ينبغي أن تكون أكثر دقة واتساعا لما للدلالة والتأويل من أهمية بالنسبة لعملهما، وهنا سنقدم افتراضا «تعسفيا» وخلاصته أن معارضة ما يمكن أن تكون بين المنطق واللغة أو النحو (!!) وهنا، في مثل هذه الحالة ينبغي أن تنحصر المسائل المثارة في المناظرة، التي يسمح للمتناظرين أن يتحاوروا حولها،في الأهداف والنتائج، وليس في المادة والمنهج، إذ لا اشتراك في المادة، ولاتعارض في المنهج، وإنما جرى التعارض في النتائج حيث زعم أحدهما (المنطقى) أن ا لمنطق (العقل) أداة المعرفة (دون غيره) ولعل الآخر (النحوى) لم يكن يعارض في هذه المقولة النهائية، غير أنه التوى بمدلول (المعرفة) ليتطابق مع مدلول (الصواب) فيسحب مناظره إلى أرضه، وينهال عليه تسفيها ومغالطة، ويعامله معاملة التلميذ القاصر حتى يجري له امتحانا في مسائل من دقائق النحو لم يتفق فيها النحويون أنفسهم، بل يبالغ فيمضي مؤكدا أن النحو هو الذي يحفظ المعاني (وهذا صحيح) فيحمي العقل من الخطأ (وهذه مغالطة) بل يدعى أن النحو منطق، وهي مغالطة شنيعة لايعلنها بهذا الإطلاق إلا جاهل بقوانين اللغات، إذ لكل لغة منطقها، ونظامها النحوي المبرر (منطقيا) عند أهلها، وإلا ما الذي يجعل ا لقمر مذكرا والشمس مؤنثة في اللغة العربية، ويجعلهما على عكس هذا في اللغة الانجليزية؟ وما الذي يحمل العربي على تقديم اسم الإشارة على المشار إليه، فيقول: هذا الرجل، في حين يكون الأمر في العبرية على العكس، ولقد كان السيرافي قمينا بأن يدرك هذا بتكوينه اللغوي الطبيعي، فقد ولد في بلاد فارس، واللغة الفارسية - بالنسبة إليه - لغة أصلية، وهي في أنساقها (النحوية والاشتقاقية) تعتمد على منطق يختلف تماما عن منطق العربية في التركيب والاشتقاق.

لقد تصيد السيرافي مناظره، بل استدرجه إلى الأرض التي يعرف أسرارها، وقد لج في هذا حتى أدخل خدعته لمتى بن يونس على الدكتور شكري عياد بدوره الذي يحصر موضوع المناظرة في :« أن المنطق هو المعيار الذي يقاس به الكلام وتوزن به المعاني، فهذا ما يدعيه متى وينقضه عليه السيرافى»، وليس هذا - بالدقة المطلوبة - ما يدعيه متى، حتى

في العبارة التي «تطوع» بها الوزير فجعلها على لسانه، إذ كان يدعى أنه «لاسبيل إلى معرفة الحق من الباطل، والصدق من الكذب، والخير من الشر، والحجة من الشبهة، والشك من اليقين إلا بما حويناه من المنطق»، وهذا - بالدقة الواجبة - مالم ينقضه عليه السيرافي، ولا كان في عدته العلمية ما يستطيع به نقضه، أما ما نقضه حقيقة فهو مادلت عليه عبارة الدكتور عياد : قياس الكلام ووزن المعاني بالمعيار النحوي والدلالي والصرفي، حسب منطق اللغة، الذي لم يجادل فيه متى، بل اعترف - بكثير من البراءة - أنه لايجيد هذا المستوى من الحوار حول اللغة، ولا علم له بأكثر من الدلالة السطحية (العامة أو العامية، وهذا نقص معيب فيمن يتعرض للترجمة بين لغتين، ومعيب بشدة فيمن يعمل بالعلوم العقلية، ولكن هذا لم يكن موضوع المناظرة !!

لقد أمعن السيرافي وتقبل متّى التهمة، في حدود رواية المناظرة التي جاءت من طرف واحد، فهناك ستة مواضع - أحصاها الدكتور عياد أيضا، تؤكد سطحية معرفة متى بالعربية، وجهله العام باللغة اليونانية - لغة المناطقة الذين يشيد بذكرهم ومعارفهم، فلم يتبق له غير لغته التي يترجم عنها «السريانية» ومرة أخرى نقول إن المتناظرين لم يكن حوارهما المعقود حول الترجمة، وما ينبغي أن يتسلح القائم بها من المعارف !!

في ستة مواضع ثبت قصور معرفة متى (اللغوية):

1 - «قال أبو سعيد... إذا كانت الأغراض المعقولة والمعاني المدركة، لا يوصل إليها إلاباللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، أفليس قد لزمت الحاجة إلى معرفة اللغة؟ قال (متى): نعم، قال : أخطأت، قل في هذا الموضع: بلى. قال متّى: بلى، أنا أقلدك في مثل هذا.

2- قال أبو سعيد: فأنت إذا لست تدعونا إلى علم المنطق، بل إلى تعلم اللغة اليونانية، وأنت لاتعرف لغة يونان، فكيف صرت تدعونا إلى لغة لاتفى بها؟

3- «وأنت، فلو فرغت بالك، وصرفت عنايتك إلى معرفة هذه اللغة التي تحاورنا بها وتجاوبنا فيها وتدرس أصحابك بمفهوم أهلها وتشرح كتب يونان بعادة أصحابها، لعلمت أنك غني عن معاني يونان، كما أنك غنى عن لغة يونان».

4- قال أبو سعيد: أسألك عن حرف واحد هو دائر في كلام العرب، ومعانيه متميزة عند أهل العقل، فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق أرسطا طاليس الذي تدل به وتباهى بتفخيمه، وهو: الواو، وما أحكامه وكيف مواقعه، وهل على وجه واحد أو وجوه. فبهت متى، وقال: هذا نحو، والنحو لم أنظر فيه، لأن لاحاجة بالمنطقى إلى النحو، وبالنحوى حاجة إلى المنطق»

5- « وإن لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة، فلابد لك من كثيرها من أجل تحقيق هذه الترجمة، واجتلاب الثقة والتوقى من الخلة اللاحقة بك».

6ـ وكذلك أنت محتاج بعد هذا إلى حركات هذه الأسماء والأفعال والحروف، فإن الخطأ والتحريف في الحركات كالخطأ والتحريف في المتحركات، وهذا باب أنت وأصحابك ورهطك عنه في غفلة».

هذه ستة مواضع تدور حول «اللغة» ـ أداة للتفكير والتفاهم والتعبير عن المعاني، تنطوي على مبادىء مهمة، برغم ما نطوت عليه من مغالطات وقصور معرفي، لم يسلم منه غير الموضعين الأخيرين. أما الأول فإن الأغراض المعقولة والمعاني المدركة نصل إليها باللغة، كما نصل إليها بالرمز الرياضي والإشاري الذي قد يكون ـ في بعض الأحيان ـ أكثر دقة من الرمز اللغوي، وأكثر مناسبة لموقف معين. وفي الموضع الثاني يدعي السيرافي أن متى يدعوه إلى تعلم اللغة اليونانية، وليس إلى تعلم المنطق، وهذا مما لايمكن التسليم بحدوثه أو قبوله، إذ هو خطأ ويتناقض مع واقع متى، ولكن السيرافي يريد أن يسجل لنفسه «نقطة» بأي وجه كان ومرة أخرى نستعيد منطوق الوزير الذي عبر فيه عن دعوى متى، وهي تتعلق بالمنطق، وليس لها علاقة (حتمية) باللغة اليونانية أو غيرها فلم تكن اللغة ـ أية لغة ـ مطروحة كمعادل للمنطق أو نقيض ، وإنما تم التحريف بتدبير السيرافي، لكي يتمكن من الظفر بمتى، وفي الموضع الثالث ادعاء جاهل بأن معرفة اللغة العربية (مهما تمكنت واتسعت) تغني عن معرفة أفكار ومناهج أهل اللغات الأخرى، من الممكن القول بالاستغناء عن تلك اللغات ذاتها، ولكن مجافاة ثمراتها الفكرية والفنية انغلاق وضيق أفق لاشك فيه، ومكابرة لاتأتي من عالم. وفي الموضع الرابع أخطأ متى في القول بأن لاحاجة للمنطقي إلى النحو، وربما صدر هذا بواعز من الدفاع عن النفس، ولقد كان في استطاعته أن يرد بطريقة أخرى فيكشف عن إحدى مغالطات السيرافي وسفسطاته، فما العلاقة بين المنطق الأرسطي وحرف الواو؟

وكيف يمكن أن يكون المنطق مسؤولا عن تخريجات النحويين وعرف المتكلمين باللغة.

هذا التحريف المتعمد فيما يتصل بمحور اللغة والنحو الذي تمكن السيرافي من استدراج المناظرة إلى أن يكون هو الموضوع، ليس كل ما يمكن رصده في هذا الموقف التاريخي الذي يدل على غياب المنهجية، ومن ثم إمكان العبث بجوهر القضية.

ولعله ليس من واجبنا أن نأخذ موقع متى بن يونس في هذه المناظرة المجحفة فانتصاره لرأيه أو مذهبه هو مسؤولية تلزمه في عنقه، وكان باستطاعته أن يعتذر عن عدم استعداده لهذا النوع من الحوار، وليس من شك في أن السيرافي كان ماهرا حاضر البديهة في عرض الأمثلة التي اختارها من مسائل النحو الملغزة ولها علاقة بالمنطق، أما ما أضفاه على جو المناظرة من استهانة وسخرية وابتذال لفظ وإشارة، مما يدخله في ألاعيب أصحاب المخرقة

والادعاء ويكاد يضعه بين العوام فهو ما نعيبه عليه، لأنه يمس جوهر الالتزام بالموضوع، والموضوعية في عرض الحجة أو تفنيد مقولة الخصم، فضلا عن ضرورة التمسك بأدب الحوار، والترفع عن الاستظهار بالمجلس، والفرح بمعاضدة أهل السلطان ممن لايملكون هذه البضاعة أو تلك، ولايدركون شيئا من أسرارها، وقد تكرر هذا مرات من السيرافي حتى لنظن أنه بهذه اللجاجة قد أسلم مناظره إلى إيثار السكوت.

1ـ حين طلب السيرافي من متى تعريفا للمنطق «قال متى: أعنى به أنه آله من آلات الكلام يعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، وفاسد المعنى من صالحه، كالميزان».

هنا يترك السيرافي حد التعريف، ويتعلق بالتشبيه، وكأن التشبيه مطابقة مطلقة، فيذكر بدهية أنه ليس كل الأشياء توزن، فهناك مايكال وما يذرع.. إلخ، هذا مع وضوح ما أراده متى، وهو أن البراهين المنطقية وظيفتها «الضبط».

2ـ ويقول السيرافي: «إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها... فمن أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضيا وحكما لهم».

وليس الأمر كذلك، ففي هذه مغالطة أو جهل، والسيرافي لايستطيع أن يردد هذه الحجة (العامية) بالنسبة لعلم الطب، أو علم الرياضيات، والأول علم تجريبي والآخر علم نظري، ومع هذا لاتخالف فيه أمة أمة أخرى، ولا ترى في الإفادة من غيرها نقصا أوتبعية.

3ـ قال السيرافي لمتى: «فكأنك تقول: لاحجة إلا عقول يونان، ولابرهان إلا ما وضعوه، ولاحقيقة إلا ما أبرزوه، قال متى: لا ولكنهم من بين الأمم أصحاب عناية بالحكمة... وبفضل عنايتهم ظهر ماظهر.. ولم نجد هذا لغيرهم قال أبو سعيد: أخطأت وتعصبت وملت مع الهوى. وهذه الصفات التي أطلقها على مناظره هو الذي يستحقها، فقد أخطأ وتعصب ومال مع الهوى، ولم يجد ما يرد به غير نظم تافه لاقيمة له، على أنه مالبث أن ناقض نفسه بأن ذكر أنه « غلب علم في مكان دون علم، وكثرت صناعة في بقعة دون صناعة» وإذا فلا وجه لتهمة الخطأ والتعصب في نسبة الاهتمام بالحكمة إلى اليونان.

4ـ ثم يتمادى في ادعائه بأن «الزيادة عليه مشغلة» وأن يونان ليست أمة معصومة حتى يكون اتباعها واجبا، وأن أمة اليونان ليست بأسرها واضعة هذا العلم، وإنما هو واحد منها، وقد أخذ عمن قبله، وأخذ عنه من بعده!!

هذا هذر طفولي، فمن الذي يملك ضبط نصيب كل أمة أو قدر احتياجها لعلم من العلوم؟ إنه لن يكون السيرافي بأي حال حتى لو كان هذا العلم هو النحو الذي أنفق حياته في إدراك مسائله ، فما بالنا بالمنطق!!

ثم .. ما شأن هذه البدهيات ومغزى الوقوف عندها؟ وفيم

يختلف أمر المنطق إذا كان أرسطو ذروة العلم به، أو كان موجة في سياقه المستمر؟

5ـ وحين يسرف السيرافي في عرض مسائل من النحو (لانراها تمثل صعوبة أو تحتاج إلى دقة بالغة من إدراك فروقها، ومع هذا عجز متى عن معانيها) قال متى مدافعا عن معارفه وكرامته المنطقية :« لو نثرت أنا أيضا عليك من مسائل المنطق أشياء لكان حالك كحالي» فهنا تتملك جرأة العوام على الحقيقة، فيخلط عامدا المنطق العام، بأصول علم المنطق وحدوده، إذ يقول جوابا على تعليق متى السابق :« أخطأت ، لأنك إذا سألتني عن شيء أنظر فيه، فإن كان له علاقة بالمعنى وصح لفظه على العادة الجارية أجبت، ثم لا أبالي أن يكون موافقا أو مخالفا».

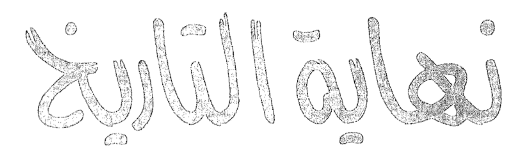
6ـ ثم تبلغ به المهاترة أن يحاول إرشاد متى ماذا ينبغي عليه أن يراعي، وهو يؤلف في المنطق، ثم يسأله معجزا متعنتا : «هل فصلتم قط بالمنطق بين مختلفين أو رفعتم الخلاف بين اثنين؟» ولعمري إن النحاة الذين ينتسب إليهم السيرافي أحق بأن يوجه هذا السؤال إليهم، فما نعرف علما عانى الخلاف، بل قام في أساسه على الخلاف مثلما نجد في علم النحو.. ثم هو لايتردد في أن يسخر من واحد من الفلاسفة غير موجود بالمجلس، وهو الكندي، وينسب إليه ما لايصح عنه، وينتهي إلى عبارة سفيهة حين يوجه حديثه إلى متى (النصراني) منصرفا عن متى (المنطقي) فيقول له متهكما حيث لايصح له أن يتهكم:« أتراك بقوة المنطق وبرهانه اعتقدت أن الله ثالث ثلاثة، وأن الواحد أكثر من واحد، وأن الذي هو أكثر من واحد هو واحد» ههمنا خلط في المنهج، وتجريح للمعتقد لايدخل في القضية واستدلالاتها.

فلم يكن ابن الفرات ـ رئيس المجلس ـ يلتزم أدب مجالس العلم وحيدة الرؤساء، منذ بداية المناظرة وحتى نهايتها، وما تداخل به مع سياقها من عبارات حث لصاحبه، واستصغار لشأن محاوره، ولم يكن ـ من ثم ـ السيرافي رجل المناظرة المحيط بمطالبها، فكان هذا التخطى غير الجميل، وغير المبرر، وغير المقبول، ولو أن متى رد عليه بمثل قوله لساء حال الجميع، وسقطت هيبة الحوار ا لعلمي بالكامل.

إن هذه المناظرة التي تذكر دليلا على ظفر السيرافي وتمكنه وقوة عارضته في النحو واللغة، تكشف لنا عن بعد آخر يدل على أزمة المنهج، وغياب آداب الحوار حتى في هذه المجالس الخاصة التي ينبغي أن تكون نموذجا للالتزام بالموضوعية وطلب الحقيقة والحرص على سلامة الذوق وسمو الإشارة وإن غياب هذه المعاني ليعطي مؤشرا لنوع من أزمة الفكر، واستعداء الثقافة، مهما بدت مجلجلة للانحدار، بعوامل التاكل الداخلي... وقد كان.

السخرية التكنوقراطية أو السيــاسة كتجـريد

حول مقالة



لفرانسيس فوكوياما

• نعمان الحاج حسين

(سيموت أولئك الذين لن يستطيعوا أن يفهموا، فأما الذين سيفهمون، فإنهم سيحيون) (1)

- هنود المايا -

(... عندما يصبح التاريخ نتاجاً حقيقياً للإنسان لا يسيره القدر الأعمى، في ذلك الوقت يفقد الإنسان ارادته في التحكم بالتاريخ، وبالتالي يفقد قدرته على فهمه...) (2)

- كارل مانهايم -

- 1 -

يضع الفيلسوف الألماني (أسوالد اشبنغلر) في كتابه (تدهور الحضارة الغربية) (3)، تقسيماً بين (الحضارة) و (المدنية): حيث الأولى انكباب على الداخل، والثانية نزوع إلى الخارج. الأولى إبداع وابتكار ثقافيين، والثانية حصاد ثمار الحضارة. أي أن الحضارة موجبة فهي عطاء، والمدنية سالبة فهي أخذ، وباختصار:

المدنية هي المصير المحتوم لكل حضارة، من جهة، والبداية الأكيدة لمرحلة التدهور والانحطاط من جهة أخرى.

ويرى (اشبنغلر) - الذي يسمى الشيء باسمه - أن أوروبا حققت قفزة (فاوستية)، من عصر النهضة إلى عصر (الحضارة) التي بلغت ذروتها - ونهايتها - في القرن التاسع عشر. وإذا كان (اشبنغلر مصيباً. أمكن القول: أن (نيتشه) الذي صادفت

وفاته عام/ 1900م/ قد اختتم القرن التاسع عشر بإعلانه (موت الإله) مختتماً في الوقت نفسه عصر الحضارة الأوروبية. لكن (نيتشه) زعم بإعلانه ذاك، أنه يفتتح، لا تاريخ المدنية بعد الحضارة بل التاريخ البشري بعد.. الإلهي. وها هو (فرانسيس فوكوياما)، يعلن: (نهاية التاريخ) فأي تاريخ هو المقصود؟؟

أتاريخ (المدنية)، وفي هذه الحالة يكون عمر المدنية أقصر بكثير من عمر الحضارة، ربما لأن الأخذ أسرع من العطاء؟! أم تاريخ (نيتشه) البشري الذي لم ينقض قرن على افتتاحه، بعد قرون وقرون من التاريخ (الإلهي)، ربما لأن الهدم أسهل من البناء؟! أم نهاية (هيغل) الذي تم إبطال مفعول (ديالكتيكه) فجأة؟! أم نهاية تاريخنا الأعزل من النهايات والبدايات، نحن أبناء العالم غير الأوروبي؟؟! الحقيقة، أن مقالة (فوكوياما) تتسم بدلالة خفية أكثر مما تتسم بالعمق وبالإيحاء والتقرير أكثر من التحليل، ولذا لم يكن هناك مفر من الردود التي صدرت عن كتاب عرب وأوروبيين، فـ(نهاية التاريخ) علامة على طريق قد لا يعرف أحد نهايته، ولكن سيكون غريباً أن يقول أحد من المفكرين أنه لا يعرف بدايته أو دلالته. يقول (رولان بارت): «إن فلاسفة البرجوازية الأوائل غزوا العالم بالدلالة، وأخضعوا كل الأشياء لفكرة المعقول، وقرروا بأنها معنية بالإنسان. الإيديولوجية البرجوازية هي من النوع العلموي أو النوع الحدسي، تسجل الحقائق أو تدرك القيم، ولكنها ترفض التفسيرات ويمكن رؤية نظام العالم كافياً ومنتهياً أو بأنه لا يوصف، ولم تتم رؤيته أبداً بأنه ذو مغزى..... (4).

***

-2-

يرى (اشبنغلر) أن للحياة خططها التي لا يستطيع الإنسان تبديلها: فالحضارات تولد، ثم تشيخ وتموت، والوعي التاريخي المعاصر، الذي يمكن الإنسان من إدراك هذا المصير، لا يكسبه سوى الألم لأن (الوعي) لا يعيق (خطط) الحياة، ويرى أن المدينة الغربية قد دخلت مرحلة الإنحطاط التي سيعقبها الموت. وقد يكون من السهل علينا القول: أن إعلان (نهاية التاريخ)، ما هو سوى وجه من وجوه موت المدينة الغربية، لولا إدراكنا أن هذا القول لا يعبر عن الحقيقة تماماً. وكما يتعذب (الوعي الإنساني) حين يدرك بداية موت حضارته دون أن يكون قادراً على تفادي المصير، كذلك يتألم الإنسان المعاصر حين يدرك أن الحضارة الغربية - في الواقع - ليست في طور موتها الخاص، وإن كانت قد دخلت طور الانحطاط منذ بداية القرن الحالي تحت دخان الحرب العالمية الأولى.... والثانية، وكانتا حربين أوروبيتين إلى حد بعيد. فالحضارة الغربية قد تكون أول حضارة لا تستطيع أن تموت حتى حين تكون مصابة بأمراض قاتلة، لأنها أصبحت حضارة العالم المعاصر، لا لأن الحضارات الأخرى - لا سيما الإسلامية والهندية والصينية - ميتة، بل لأن رهان شعوب تلك الحضارات (الحية) قد فشل: (عدم الانحياز مثلاً،

وتعثر التحديث في كل العالم الإسلامي بسبب الحفاظ على البنية التقليدية والاكتفاء بـ (استيراد/الحداثة)، مما ضاعف من مظاهر عجز وتخلف العالم الثالث. ثم إن الغرب لم يعد رقعة جغرافية أو هوية عرقية بل هو طريقة في التفكير والرؤية وأسلوب في الحياة. و (فوكوياما) نفسه، ياباني يحمل الجنسية الأمريكية، لكنه لا يرى اليابان إلا من خلال العين الغربية كما هو واضح في سياق مقالته، وطبيعي أن يقتبس من (ف. س. نيبول) وهو مثقف آخر تعود جذوره إلى الشرق لكنه يحمل الجنسية البريطانية ويرى العالم الثالث كما يراه المثقفون البريطانيون. ولذلك حين تشرف الحضارة الغربية على السقوط في المركز - وهذا إحساس ساد المثقفين الأوروبيين في فترة مابين الحربين وإن كان (اشبنغلر) أشهرهم - فإنها تنهض في مكان ما على الأطراف.

وإذا تقوم النازية والفاشية بتحطيم أوروبا الغربية والشرقية في الحرب العالمية الثانية، ينبت لأوروبا جناحان: الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة الأمريكية. وإذا ما تعرض الاقتصاد الغربي للاهتزاز - بسبب الكساد والبطالة - يتقدم الاقتصاد الياباني حاملاً الإيديولوجية الغربية ذاتها، واليوم إذا تنهزم الاشتراكية - وهذا هو جوهر مقالة (فوكوياما) - تنتصر الرأسمالية. ولقد كانت البورجوازية تسبغ دوماً على كل ما يخصها طابعاً كونياً، فأزماتها، أزمات الحضارة، ويأسها يأس الإنسان في الوجود، وهاهو انتصارها، ينهي جدل التاريخ الذي أدى مهمته (!) لكن سمة الحياة والتاريخ البشريين هي التطور، والتاريخ لا يقف، كما أنه لا يعيد نفسه. والظواهر الإنسانية ووعي الإنسان لها ينتقلان من التبسيط إلى التعقيد (التركيب)، والرأسمالية ذاتها ظاهرة متقدمة و (مركبة)، لكن وسائل الإعلام الرأسمالية، تنتقل بالوعي الجماهيري من التعقيد إلى التبسيط، مما يجعل هذا الوعي عرضة للاستلاب، فهو يصبح عاجزا عن فهم التقدم - الذي يستمر رغم الرأسمالية - ومن هنا فإن اتهام المدافعين عن الرأسمالية بالرجعية، هو أقرب إلى الحقيقة وليس اتهاماً إيديولوجيا، أما (نهاية التاريخ) فهي خطاب إيديولوجي يقوم على التبسيط الذي يناقض ازدهار الحياة الإنسانية، ويسيء إلى البحث الفكري، يقول (فوكوياما)، دون مواربة: «..... فكأن العالم الحديث يؤكد أن المبادئ القاعدية للتنظيم الاجتماعي السياسي لم يحقق إلى الآن تطوراً كبيراً منذ عام (1806م)..... (5).

***

- 3 -

بين (موت الإله) و (نهاية التاريخ)، تمر النعوات (المجازية):

(موت الإنسان) و (موت اللغة) إلخ..... لكن (نهاية التاريخ) وحدها ليست (مجازاً) بل (تورية). يقول (فوكوياما): «.... هذا لا يعني أنه من الآن فصاعداً لن تقع أحداث جديرة بشغل صفحات الدوريات الصحفية، لأن انتصار الليبرالية حدث بشكل رئيسي

في مجال الأفكار أو الوعي وإلى الآن لم يتحقق في العالم المادي الواقعي. لكن تتوفر لدينا أسس جوهرية للافتراض أن المثل الأعلى سوف يصبح سريعاً هو الموجه الأول لتطور العالم المادي الواقعي (6). يستثمر (فو كوياما) الواقع الراهن المجتز كتسويغ، ويعلي من شأن (مجال الأفكار أو الوعي) كتفسير لاستمرار الصراع الواقعي رغم هزيمة الإيديولوجيات (المنافسة فقط)، مع الاحتفاظ بحق الإيديولوجيا الليبرالية بالكلام عن (النصر). ورغم الاهتمام بما يطرأ على صعيد (الأفكار أو الوعي)، فلا يشير (فو كوياما) بكلمة عن الظاهرة الإعلامية الطارئة على التاريخ - لا سيما تاريخ الوعي - الممتد بين فكرة الدولة الليبرالية في القرن الماضي، وانهيار نقيضها (الاشتراكي) في أواخر هذا القرن. والاستخدام القسري للوقائع وتحميلها بالمضامين بأكثر مما تحتمل ينسجم مع استخدام أفكار (هيجل) بالقسرية ذاتها، يقول (فوكوياما): آمن هيجل بأن التاريخ يصل الذروة في لحظة مطلقة، أي في اللحظة التي ينتصر فيها الشكل العقلاني النهائي للمجتمع والدولة (7). هنا يريد (فو كوياما) أن يرى في انتصار الليبرالية - والذي قد يكون مرحلياً تطابقاً مع (اللحظة المطلقة في ذروة التاريخ)، وهو انتصار كلي على صعيد: - الوعي - (!)... وذلك بحسب استخدام (فو كوياما) الخاص للتأثير المتبادل بين البنى الفوقية والتحتية، ويعطي انطباعاً بأن ما ينقص هناك، يفيض هنا، أي أن ما تخسره الاشتراكية تربحه الليبرالية، لكن (فو كوياما) ليس ساذجاً، إنه ساخر فقط، فالمسألة لا تشبه جزراً بحرياً يقابله مد على الجانب الآخر، بل تشبه - إن كان لابد من السخرية - مستوى المنسوب في الأواني المستطرقة، حيث يتساوى نقصان السائل في جميع الأواني رغم اختلافها بعضها عن بعض من حيث الحجوم والأشكال، أي أن انهيار الاشتراكية ترافق مع تراجع الوعي على الجانبين، ففي (عقر دار) الليبرالية، تزدهر الحركات العنصرية والقومية الشوفينية. إن إعلاء (فو كوياما) من شأن (الأفكار) غير مقنع، فهو لا يشبه المثاليين، ويلجأ إلى براهين وأساليب استنطاق الرأي العام: - (الملوث إعلامياً) - من أجل الحصول على آراء (الأفراد) بشكل (بريء) يقول «... يبرز واضحاً ظفر الغرب والأفكار الغربية... لكن هذه الظاهرة، تخرج عن حدود السياسة العليا ويمكن ملاحظتها في تغلغل ثقافة الاستهلاك الغربية لهذين البلدين - روسيا والصين - بأشكال مختلفة كأسواق الريف الفلاحية والتلفزيونات الملونة التي عمت الصين، والمطاعم التعاونية ومخازن الملابس آخر موضة، التي افتتحت في موسكو، وبيتهوفن الذي يصدح في المحلات التجارية، وموسيقا الروك التي يتمتعون بها بنفس السوية في براغ ورانغون (8). ونظراً إلى أن ما حدث كان....: «نتيجة انتصار فكرة على أخرى»(9). فإن كل شيء سيستمر على حاله... بعد (نهاية التاريخ): «إن مستوى الإجبار الأنثوي

والقومي، سيحافظ على نفسه أو سيتزايد،..... فالأكراد والفلسطينيون والسيخ والتاميل والأيرلنديون والكاثوليك والأرمن والاذربيجانيون، سوف يتابعون مراكمة تظلماتهم ومآسيهم المستمرة. وهذا يعني أن الإرهاب وحروب التحرير الوطنية ستبقى مشكلة مهمة على جدول أعمال العالقات الدولية (10)». إذن؟ ما الذي انتهى في..... (نهاية التاريخ)؟؟ بالنسبة (لفو كوياما)، فقد أعطى التاريخ أكمل أنموذج للدولة العقلانية في فلسفة (هيجل) أولاً، ثم في تجذرها في تربة الغرب، ثانياً. وما صراع الرأسمالية والإشتراكية النظري، ثم العملي خلال القرنين الأخيرين، سوى مراوغة، شكلت فيها الإشتراكية العلمية التحدي الجدي - الآن فقط يقول ذلك - أمام الليبرالية. وبهزيمة الاشتراكية، يعود التاريخ.. إلى اللحظة الهيغلية، التي تبين الآن أنها كانت (.....) نهاية التاريخ! يقول (فوكوياما): «..... وكأني بالقرن الذي بدأ بالانتصار النهائي لليبرالية الديموقراطية الغربية يعود ليدور حول نفسه، ليس وصولاً حتى نهاية الإيديولوجيا أو تزواج الإشتراكية والرأسمالية، بل إلى النصر غير المشروط لليبرالية السياسية والاقتصادية (11). إذن... كانت الاشتراكية اختباراً - مجرد اختبار، وإن كان جدياً - لصواب الإيديولوجية الليبرالية، وما جدلية النقيضين الهيغلية التي يتطور التاريخ الإنساني وفقها، إلا مناسبة تدفع أحدهما إلى الانتصار دون الحاجة إلى بزوغ شيء جديد (!)، ولم يعد (فوكوياما) مضطراً حتى لإعلان (نهاية الإيديولوجيات)، وهو إعلان سباق على التغييرات الكبيرة في الكتلة الشرقية، إنه لا يقبل بأقل من انتصار (الإيديولوجيا) الليبرالية، كما هي.

***

- 4 -

أي مكان لنا في (نعيم) انتصار الليبرالية الغربية و (نهاية التاريخ)؟؟ إنه مكان شبيه بقاع الجحيم في (الكوميديا الإلهية) لـ (دانتي)، يقول (فو كوياما): «.... طبعاً، إن عدداً كبيراً من دول العالم الثالث متوغلة في التاريخ، وستبقى هذه الدول حلبة الصراع على امتداد العديد من السنين. لكن دعونا نركز الاهتمام على الدول الأكبر والأكثر تطوراً، التي في نهاية المطاف، تحدد المجرى الرئيسي للسياسة العالمية ..... (12)».

- 5 -

..... إنها (التراجيديا البشرية) ذات المراتب الشبيهة بمراتب الجحيم في (الكوميديا...) مع فارق، أن (دانتي) كان ينطلق من خلفية (صليبية) تقوم على ثنائية (غرب / شرق) دينية، بينما يستخدم (فو كوياما) إيديولوجية الليبرالية مستنداً على خلفية (رأسمالية) تقوم على ثنائية (شمال / جنوب) اقتصادية واستغلالية، في ظلام نظام ظهر - فيما بعد - تحت اسم النظام الدولي الجديد. ويوسع (فو كوياما) مكاناً لفكرته، فيستبعد عقول الناس في... (بوركينو فاسو وألبانيا)..... ولكن، ألا يستبعدنا جميعاً - نحن أبناء العالم الثالث - حين

يقول: «..... ولتحقيق أهدافنا، لا تشكل الأفكار الغربية التي تحملها عقول الناس في البانيا أو في بوركينو فاسو أهمية كبيرة، لكن ما يهمنا هو ما يمكن اعتباره بالمعنى المحدد، إرثاً إيديولوجياً للبشرية (13)». ويعرج على شبيهه (نيبول) في اقتناصه لغرابة مشابهة: يقول (فو كوياما): «..... لاحظ (ف. س. نيبول)، أثناء زيارته لإيران الخميني بعد الثورة، العدد الكبير من اللافتات والإعلانات التي تنشر دعاية لشركات (سوني، وهيتاشي، وجي، في. سي)، التي بقيت جاذبيتها لا تقاوم ودحضت دعوات النظام لبناء دولة مؤسسة على قواعد الشريعة..... (14)». والسؤال الذي يتوجب طرحه هنا هو: من الذي جعل (الإسلام) على تعارض مع المنتجات الغربية؟! وكيف يمكن لإعلانات (سوني، وهيتاشي، وجي، في. سي) أن تكون دحضاً لنظام إسلامي (أو غير إسلامي) بهذه البساطة؟! وكيف أمكن الملاحظة من (نيبول) أن تكون دليلاً ذا حدين، على انتصار الليبرالية، وعلى (تزمت) الإسلام؟.... إن (فو كوياما) يستخدم (تنميط) نيبول للإسلام، و (نيبول) لم يفعل - بدوره - سوى أنه انساق مع الدأب الإعلامي الغربي على (تنميط) الآخر، هذا التنميط الذي يطبع الثقافة الشعبية الغربية بطابعه، ولا يعزوه (رولان بارت) إلى الثقافة الغربية، بل إلى (البورجوازية)، يقول (بارت) في دراسته الشهيرة: (الأسطورة اليوم)، فاضحاً إصرار الغرب - أو البورجوازية كما يؤكد بارت - على تلخيص واختصار (كل آخر): «..... فكيف يمكن تصور الزنجي والروسي؟ توجد هنا صفة جاهزة للطوارئ: الغرابة. الآخر يصبح موضوعاً نقياً يصبح مشهداً ومهرجاً وبإنزاله إلى تخوم الإنسانية لن يعود يهدد أمن البيت. وهذه السمة هي سمة البرجوازي الصغير بشكل رئيسي..... (15)».

وبالفعل، فهل الأفكار (الغربية) التي تحملها عقول الناس (!) في: (بور كينو فاسو.. وألبانيا.. وإيران)، أكثر غرابة من الأفكار التي تحملها عقول حوالي أربعين رجلاً وامرأة في الولايات المتحدة الأمريكية، أقدموا على الانتحار تباعاً في ثلاث مجموعات أشرفت كل واحدة على انتحار المجموعة التي سبقتها، بمنتهى التنظيم والعقلانية، وتبين أنهم من اتباع فرقة دينية تدعى: (باب الجنة) وأنهم يريدون العيش على سطح كوكب آخر!؟ وإذا كان هذا قد حدث في: (آذار/ 1997) أي بعد سنوات من مقالة (فو كوياما)، إلا أنه ليس حدثاً استثنائياً، إذ أقدم ألف مواطن أمريكي من أتباع فرقة (دينية) تدعى (هيكل الشعب) على الانتحار الجماعي تنفيذاً لأمر زعيمهم (جميس جونز)، وذلك عام (1978)..... لكن (فو كوياما) لا يجيب على أسئلة من هذا النوع، ويواظب على تجاهله التام للتبدلات العميقة التي طرأت على الوعي الجماهيري (بعد هيغل ماركس)، وظهور الإعلام المسموع والمرئي، وبروز ظاهرة التضليل الإعلامي كظاهرة لم يسبق لها مثيل في

التاريخ.

إذ لم تنتصر (الليبرالية) لأن: (لا شيء قد تغير!!) بل بسبب التغيير الذي تخفيه مقالة (نهاية التاريخ)، وقد يقول قائل: (الإعلام وسيلة)، لكن (الوسيلة: هي الرسالة) كما يقول: (ماكلوهان). هكذا يغزو الإعلام الوعي، ويهمش الثقافة الجادة: (الثقافة الرفيعة) كما يسميها (هربرت ماركيوز)، أو (ثقافة المثقفين) كما يدعوها (إدغار موران). إن الطبقة المسيطرة على المجتمعات الغربية، لا تحتكر (القوة) فقط - ككل طبقة مسيطرة - ولكنها تحتكر (المعنى) والمعلومات، وهي ليست مسؤولة عن انعدام العدالة بسبب سوء توزيع (الثروات)، بل مسؤولة عن انعدام (المعنى) ونكوص الوعي بسبب سوء (توزيع الدلالات). إن مفهوم (نهاية التاريخ) هو أحد مفاهيم الفلسفة حقاً لكن (فوكوياما) أغدق على حدث سياسي دلالة تفوق بكثير ما ينطوي عليه الحدث، وجعل من (نهاية) الكتلة الشرقية (نهاية التاريخ) لأغراض... إيديولوجية - بأسوأ معنى للكلمة - لا فلسفية. ويستل (فوكوياما) مقولة هيغيلية شهيرة ويوردها في هامش مقالته دون ضجيج، وهي مقولة: «كل ما هو منطقي هو حقيقي، وكل ما هو حقيقي، هو منطقي (16). نحن نعرف أن المذابح والمجاعات من حقائق عصرنا، فهل يعترف (فوكوياما) بهذه المناسبة - مناسبة (نهاية التاريخ)، أن المذابح والمجاعات تكاد تصبح (.. منطقية) على مستوى الوعي الذي صاغه الإعلام؟ لكن (فوكوياما) لا يستفيض هنا، ألم يحذرنا منذ البداية أن: (.. المآسي سوف تستمر..)، ثم رفع بهدوء مقولة: (ما هو حقيقي هو منطقي)، فإذا حللنا (شيفرة) المقالة، فهمنا المقصود!! رغم أن (فوكوياما) يحتفي (...) بالتغيير على مستوى (الأفكار والوعي) لكنه يصاب بـ (البكم المنقذ) عندما يتعلق الأمر بتزييف الوعي في وسائل الإعلام الغربية. إنها المفارقة حقاً أن يستبعد العقل النقدي عن وسائل الإعلام الجماهيرية في تفسير الأحداث العامة التي يتم تصويرها كسلسلة من المعجزات.. حيث تسود البرامج التلفزيونية - من النمط الأمريكي - عناوين مثل: (غريب، لكنه حقيقي)، و (أمور لا تصدق)..... إلخ، بينما يحتفظ بالعقل والمنطق من أجل تبرير الوقائع المأساوية الناجمة عن (السياسة) كما لو أنها ناجمة عن (طبيعة) الإنسان أو (طبيعة) الحياة التي لا تتغير!!

ولكي يبرهن على هزيمة الاشتراكية، يلجأ (فوكوياما) إلى اختصارها وتلخيصها بصورة أوضاع استثنائية تكاد تكون (كاريكاتورية):... على الرغم من إخلاص بعض مناصريها وبقائهم على الولاء في مناطق كـ :- ماناغوا، وبنما أو كامبريدج في (ماساشوستس) - فإن هنالك حقيقة مفادها أنه لا تُعدّ - أي الاشتراكية - في أية دولة كبيرة مادة مثيرة للاهتمام.... (17). ويجردها من أبعادها الإنسانية الجوهرية: كالحلم بالعدالة والمساواة، يقول:... جميع الذين يؤمنون بحتمية الاشتراكية في

المستقبل هم عادة من كبار السن أو ليس لهم تأثير على الجدل السياسي، الذي يدور في مجتمعاتهم (18).

إن رؤية (فوكوياما) هي رؤية السياسي (التكنوقراطي)، لا رؤيا المفكر، وخطابه خطاب إيديولوجي، ومثله الأعلى ليس (هيغل) بل (كيسنجر) في الحقيقة، ففي مقابل اقتناص التفاصيل لتفسير انهيار (الكتلة الشرقية)، يصفح عن عيوب جوهرية في العالم الرأسمالي:... ليس هنالك أدنى مجال للشك في أن المشكلة الطبقية قد حلت بنجاح في الغرب... إن الفقر السائد بين الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية، ليس صفة تحملها الليبرالية منذ ولادتها، بل هو إرث العبودية والعنصرية الذي تابع وجوده طويلاً بعد القضاء على العبودية (19)». ولا يقول (فوكوياما): لماذا يستمر إرث العبودية والعنصرية، بعد القضاء على العبودية؟ ولماذا لا يعتبر هذا عيباً في الليبرالية؟ هذا فيما يتعلق بالتمايز الطبقي، وماذا عن الفاشية؟ هنا يعترف (فوكوياما) بـ (بشيء ما):

«قضي على الفاشية لا عن طريق الإبعاد الروحي الشامل عنها ـ لأن كثيراً من الناس كانوا مستعدين لدعم أفكارهم ورأوا فيها مستقبلاً عظيماً ـ بل لأنها لم تجلب النصر (20)». ولذا، لاتزال (الكوكلوكس كلان) في الولايات المتحدة ولايزال أنصار النازية في ألمانيا وهم يقومون بحملات العنف ضد الغرباء أحياناً (كما حدث عام / 1992)، وحزب (الجبهة الوطنية) المتطرف في فرنسا، يكسب المزيد من المؤيدين، هكذا تعيش العنصرية في ظل الديموقراطية ـ الديمقراطية الشمولية كما يدعوها عالم الاجتماع: (رايت ميلز) ـ كما تزدهر الخرافات والجهل إلى جانب التقدم العلمي غير المسبوق، إذ يوجد من المنجمين المحترفين في فرنسا: (30,000) منجم، مقابل (20,000) في ألمانيا ـ الغربية سابقاً ـ وقد تم استخدام الكمبيوتر (...) من أجل ترجمة رموز العراف: (نوستراداموس) وقراءة تنبؤاته التي يرجع تاريخ تدوينها إلى القرن (16)، في سبيل الأحداث المعاصرة، وقد حدث ذلك عام / 1981 / في فرنسا.

يقول (ريموند ويليامز): «إذا كانت الكلمات مهمة، فإن المعاني مهمة، وإنكارها منهجياً يعني في العادة قبول بعضها بشكل لا منهجي(21)». ونحن نرى إن رفض (نهاية التاريخ) ـ نظرياً ـ باعتبارها مجرد مجاز، سرعان ما يقودنا إلى (فخ) رؤيتها للأحداث ـ عملياً ـ فإذا لم يكن التاريخ قد انتهى في (نهاية التاريخ) لـ (فوكوياما)، فإنها إشارة إلى شيء ما قد انتهى. لقد كانت (السياسة) دوماً حصيلة صراع، داخل المجتمعات وفيما بينها، أي أن الصراع هو الذي ينتج السياسة، و (نهاية التاريخ) إشارة إلى حقبة تقوم فيها السياسة، بإنتاج الصراع. لقد كان يقال أن السياسة: (... مثل بولنده، تتعرض للغزو من كل جانب)، أي أنها مجال تتقاطع فيه العلوم الإنسانية والثقافية المختلفة، تواشج علم الاجتماع بعلم السياسة، أساسي، لكن ما هو جديد،

هو وجه الشبه بين علم السياسة و... (علوم الطبيعة)! لقد كان على الإنسان أن يدرك قوانين القوى الطبيعية العمياء، لكي يستمر في الحياة، وهكذا نشأ (علم الطبيعة) الذي سيطر على الطبيعة نتيجة إدراك قوانينها، وقد أصبح (علم السياسة) ـ بعكس بولنده ـ يغزو كل الجوانب المحيطة به، ويقوم على إدراك (قوانين) المجتمعات، من خلال اكتشافات علم الاجتماع وعلم النفس... إلخ، ليعيد إنتاجها، ويسيطر على (القوى الاجتماعية) كقوى ـ طبيعية عمياء)!

وإذا كان (فوكوياما) قد ألح على أن هزيمة الإشتراكية هي ذاتها انتصار الليبرالية فإن إمعان النظر في ما انهزم توضح (ما) الذي انتصر. لقد وصف (ماركس) نظريته قائلاً: «... الآن ينضاف وعي البؤس إلى.. البؤس»، ويمكن أن نقول على (نهاية التاريخ): الآن يغيب وعي الصراع عن الصراع، وهنا تكمن التورية. وإذا (كان الطريق إلى الحقيقة يمر ـ كما يقول (هيغل) ـ في نفس الدهليز الذي يكمن فيه وحش الخطأ)، فإن (فوكوياما) قد وجد ضالته سريعاً، فهو إنما يبحث عن (وحش الخطأ) وليس عن... الحقيقة. والبراهين التي يسوقها كأدلة على انتصار الليبرالية، ليست براهين على هزيمة الاشتراكية، بقدر ما هي براهين على انهيار الوعي الجماعي وهزيمة الإنسان داخل الفرد، العالمي، الذي حلم به دعاة (نهاية الايديولوجيات) قبل (نهاية التاريخ)، الفرد الذي سيكون من حقه أن يستمع إلى موسيقى الروك ـ وفوكوياما هو الذي رأى في انتشار الروك ظفراً لليبرالية ـ لكن حقه في الحلم وفي الفهم، مشكوك فيه، أما (فوكوياما) فيحق له أن يتغنى بانتصار الليبرالية ـ فهو انتصار على كل حال ـ ولكن لا يحق له أن يرى فيه انتصاراً على المستقبل.

إن أضخم آلة في دول الغرب (الديمقراطية) الصناعة، هي الآلة الإيديولوجية التي تنتج على الدوام أساطير مساندة، كأسطورة (نهاية التاريخ). يقول (رولان بارت): «البورجوازي يخفي حقيقة البورجوازية، وبهذا ينتج الأسطورة (22)». ولذلك تحتاج مقالة (فوكوياما) إلى ترجمة ثانية، ترجمة العلامات وليس الكلمات، لعل (نهاية التاريخ) هي نهاية السياسة؟... يصر (فوكوياما) على المقارنة الوحيدة بين انتصار الليبرالية وهزيمة الاشتراكية، وكان (بارت) قبل حوالي عشرين عاماً من مقالة (نهاية التاريخ) قد كتب في فقرة عنوانها: (اللا هذه واللا تلك):» ... هذه سمة بورجوازية كلياً، لأنها تتعلق بالشكل الحديث لليبرالية. ونجد هنا خاصية الميزان، تختزل الحقيقة أولاً إلى نظائرها، ثم توزن، وأخيراً يتم تأكيد التعادلية، والنتيجة صفر. لقد تم التخلص منها. هنا يوجد سلوك سحري، كلا الحزبين مرفوض، لأنه من الحيرة الاختيار بينهما، فيتم الهروب من حقيقة لا يمكن تحملها أو استيعابها، وتختزل إلى ضدين متعارضين يوازن الواحد الآخر فقط.... (23)».. إلخ.

في كتابه (غزو أمريكا / مسألة الآخر) يبحث (تزفيتان تودوروف)

عن تفسير لهزيمة هنود أمريكا أمام الغزو الإسباني الذي لم يكن متفوقاً، تفوقاً مادياً حاسماً يفسر نجاحه النهائي السريع لا سيما في أكثر بلدان أمريكا تطوراً آنذاك: المكسيك... يقول (تودوروف): «... إن الإجابة التي تقدمها الروايات الهندية.... تتمثل في القول: أن كل ما حصل قد حصل لأن قبائل المايا والأستيك قد فقدوا السيطرة على الاتصال (24)».

ويتساءل (تودوروف): «فهل يمكن أن يكون الأسبان قد حققوا النصر على الهنود بواسطة العلامات؟ (25)».

..... هذا السؤال الذي يأتي متأخراً خمسة قرون تقريباً، يجعل الإجابة مروعة، إذ، ليس من الممكن أن يكون هذا ما قد حدث آنذاك فحسب، بل من الممكن أنه يحدث - الآن - في الأمكنة - الأخرى - !!ألم يضع (تودوروف) لكتابه المذكور عنواناً فرعياً، هو: (من يتجاهل التاريخ، يجازف بتكراره.....)؟

في تأريخهم اللاحق، يلتفت هنود المكسيك نحو الغزو الأسباني، قائلين:

«لقد ضاع الفهم، ولقد ضاعت الحكمة (26)»...

بدأنا مع (اشبنغلر) ومعه نختتم، ولم نتفق معه في البداية حول موت المدينة الغربية، لكننا نتفق معه في أن الحضارة الأوروبية اغتيلت على يد المدينة الغربية المعاصرة وننهي هذه المقالة بنبوءة توضح إحساس (اشبنغلر) قبل الحرب العالمية الثانية بأن السياسة تنحو نحو التجريد، الذي بلغ حدَّ الاستلاب على أيدي (فوكوياما) وأمثاله. يقول (اشبنغلر):

«نحن لا نملك فقط فناً خاصاً بالفنانين، بل إننا نملك أيضاً رياضيات، خاصة بالرياضيين، وسياسة خاصة بالسياسيين، سياسة لايدركها قراء الصحف من بعيد أو قريب... (27)».

إذن: (لقد ضاع الفهم، وضاعت الحكمة)؟

الاقتباسات:

(1) - هذا الاقتباس من كتاب هنود المايا (شيلام بالام) أورده:

- تزفيتان تودوروف - أسباب النصر - فصل من كتاب (غزو أمريكا) - ترجمة: د. عبدالكريم حسن و د. سميرة بن عمو - مجلة (الوحدة) - العدد (96) - أيلول 1992 - المجلس القومي للثقافة العربية - الرباط - ص (145).

(2) - ورد هنا الاقتباس من كتاب (الإيديولوجيا والطوباوية) لـ (كارل مانهايم) في:

- خلدون حسن النقيب - الإيديولوجيا والطوباوية وعلم اجتماع المعرفة - الفكر العربي المعاصر - العدد (16) - مركز الإنماء القومي - بيروت تشرين الأول / تشرين الثاني - 1981 - ص (28).

(3) - أسوالد اشنبغلر - تدهور الحضارة الغربية - ترجمة أحمد الشيباني - الجزء الأول - دار مكتبة الحياة - بيروت - دون تاريخ - والأفكار التي أوردناها مأخوذة من صفحات عديدة، بحيث لخصنا الفكرة ولا يمكن الإشارة لصفحة.

(4) - رولان بارت - الأسطورة اليوم

ـ ترجمة: د. عبدالهادي عبدالرحمن، وقد وردت مقالة (بارت) كاملة في:ـ مجموعة من المفكرين ـ سحر الرمز ـ مقاربة وترجمة: د. عبدالهادي عبدالرحمن ـ دار الحوار ـ اللاذقية ـ 1994 ـ ص (94).

(5) ـ فرنسيس فوكوياما ـ نهاية التاريخ ودراسات أخرى ـ ترجمة: يوسف جهماني ـ دار الحضارة الجديدة ـ بيروت ـ 1993 ـ ص (13).

(6) ـ فوكوياما ـ المصدر السابق ـ ص (13).

(7) ـ المصدر السابق ـ ص (14).

(8) ـ المصدر السابق ـ ص (12).

(9) ـ المصدر السابق ـ ص (22).

(10) ـ المصدر السابق ـ ص (39).

(11) ـ المصدر السابق ـ ص (24).

(12) ـ المصدر السابق ـ ص (39).

(13) ـ المصدر السابق ـ ص (24).

(14) ـ المصدر السابق ـ ص (28).

(15) ـ رولان بارت ـ الأسطورة اليوم ـ مصدر سابق ـ (105).

(16) ـ فوكوياما ـ مصدر سابق ـ ص

(17) ـ هامش الصفحة.

(17) ـ فوكوياما ـ ص (27).

(18) ـ المصدر السابق ـ نفس الصفحة.

(19) ـ المصدر السابق ـ ص (26).

(20) ـ المصدر السابق ـ ص (25).

(21) ـ ريموند ويليامز ـ المأساة الحديثة ـ ترجمة: د. سميرة بريك ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1985 ـ ص (76).

(22) ـ رولان بارت ـ الأسطورة اليوم ـ مصدر سابق ـ ص (99).

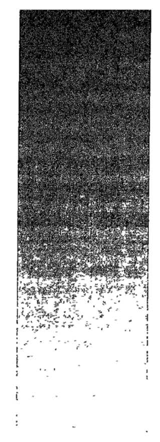
(23) ـ رولان بارت ـ المصدر السابق ـ ص (106)، ص (107).

(24) ـ تودوروف ـ أسباب النصر ـ مصدر سابق ـ ص (137).

(15) ـ تودوروف ـ المصدر السابق ـ نفس الصفحة.

(26) ـ تودوروف ـ المصدر السابق ـ ص (137).

(27) ـ أسوالد اشبنغلر ـ تدهور الحضارة الغربية ـ الجزء الأول ـ مصدر سابق ـ ص (568).



■ درة الشهداء

الزبير دردوخ

■ عين في الجنة

رقية الصويان

■ موت المغني

أحمد نبوي





• الزبير دردوخ
ـ الجزائر ـ

قال تعالى:

«ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون»

سورة آل عمران

الإهداء:

إلى درة الأقصى محمد الدرة وإلى كل شهداء الأمة.

عانقتَ جرحَكَ كيْ تَظلّ الأطهرَا
ولكي تجِلّ على الزمان.. وتكبُرا
الجرحُ أجدرُ بالعناق.. لأنه
نورٌ توضّأ بالدّما.. وتعطّرا

يا دُرّةَ الشهداء.. كيف يضُمّه
صدرُ الزمان؟!! وكيف يحويه الثرى؟!!

×××

طفلٌ يدافع بالحجارة عالماً
لما رأى الأقصى يباع، ويشترى!!
طفلٌ يرى ما لا يراهُ الحاكمُـ
ـونَ وهل رأوا إلاّ سرابا أخضرا؟!!
طفلٌ يُرتِّقُ أمّةً مثقوبة
بدمائه، مُستبشرا ومُبشّرا!!
طفلٌ يشدّ على الثّرى بدمائه
كيْ لا يبيعَ الحاكِمونَ المشْعرَا!!

×××

شاء القضاءُ، بأنْ يكون سفينةً
نحو الخلودِ.. فكنتَ أنتَ المُبْحِرا!!
وأسفتَ لما كان عمرُكَ واحِدا..
لو كان أكثرَ.. لاسْتبحتَ الأكثرا!!!

×××

بِكَ قد بخِلتَ على المماتِ.. وإنه
لَمُفاخرٌ، لوَ شئتَه أن يفخَرا؟!
أحييتَ يابسةَ الخلودِ بقطرة
ولمستَ أهدابَ الظلام فأبصَرا!!!

×××

يا واهبَ الروحِ الزكـيـة.. لا أرى
إلاّكَ حـيـا في الحـيـاة،، فـمن يرى..؟!!
غـيـرَ الذي اغـتـسلَ الثّرى بدمـائه..
يا طيبَ مـا اغـتـسلتْ به روحُ الثّرى!!!

×××

بعتَ الحـيـاةَ لِمَنْ أرادكَ غـانما
وابتـعتَ مِنْ نُعـمـاهُ مـا لا يُشـتـرى..
إلا بمَنْ جـعـلَ الشـهـادةَ دربه..
وطوى إلى فـجـرَ الخُلودِ الأعـصُـرا..
علّمـتـنا أن الشـهـادةَ مـعـبـرٌ..
ومـددتَ رُوحكَ جِـسـرَها كي تعـبُـرا..
نحـو الخلودِ مُـعـانقـا أسـرارهِ..
فـرأيت من أسـراره مـا لا نرى..
ودنوتَ من قُـدُسـيـة الأنوارِ.. إذ
لامـسـتـهـا أطلعتَ فـجـرا أخـضـر!!!
يا درة الأقـصى وطُهـرَ صـلاته
لله كـيـف تَـخـذتَ منهُ منبـرا!!!
وخطـبتَ في حجّ الوداع بخُـطبـة
عـصـمـاءَ.. رتّلهـا الزمـانُ وفسّـرا!!!

×××

أطلعت شـمسَ اليـائسينَ بشـهـقـة..
فـمـسـحتَ عن أرواحـهم ليلَ الكرى!!
وكـتـبتَ في دنيـا الشـهـادة سِـفـرَها!!
ورسـمتَ للمـسـتـسلمينَ المعـبـرا!!!
بكَ تُقـسـمُ الأيامُ لو منّيـتـهـا..
أملَ اللقـاءَ مـشتْ إليكَ القـهـقـرا!!!

كيما تُعانقَ فيكَ معنى خُلدها
وتضُمَّ فجركَ طاهرا.. ومُطهرًّا!!

×××

أنجزتَ وعدا صادقا أعطيتَه
ذُهِلَ اليقينُ لصدقه،، وتحيرا!!
أعطيتَ.. لستَ مُبدّلاً.. ومُقصرا
في عهده.. والعهدُ أن لا تُنْكَرا!!

×××

يا وارثي حُلمِ الشهيدِ، وعهده
ومُناهُ ما آبَ الزمانُ.. وأدبرا
عهدٌ بأعناقِ الشعوبِ مُعلّقٌ
إن يحفظوه غدا بهم فوق الذرى
فبه استنارَ الراشدون لرُشدهم
وبنكثه رَكَنَ الخَؤونُ إلى الثرى
أنتُمْ حُماةُ الحُلم.. أنتُمْ ذُخرُه
فاستمسكوا به قبلَ أن يتبخرا

×××

يا ليتَ أُمتنا التي شُهداؤُها
- لو حاسبوها، حرّموا عنها الكرى -
يا ليتها رعت الذّمامَ.. وحَسبُنا
مِن نكثِه أنّا - إذاً - شرّ الورى!!!

×××

يا أم درة والزمان مهود
لولاه درة كيف ينتفض الثرى؟!!
لا تحزني يا أمه فلقد جرى
دمه زكيا كي نعزّ ونكبرا



عين في الجنة

• رقيّة الصويّان

لأوّل الجِرح أعود

يَكسرُ قلبي صدى غناءْ

كأنّه موتٌ حنونٌ، أو نحيبُ بكاءْ

أو لعلّه التطّهرُ، أو الرجاءْ

أجوبُ الولوجَ إلى آخرِ النبضِ

فيضَ القلبِ

لعلّي في بهاءِ السقوط إليّ ارتقاءْ

أدخلُ في ترنيم صلاة:

ركعتان للِسكينة والسكوتْ

وأبانا الذي..

لمواويل اليَأسِ والموتْ

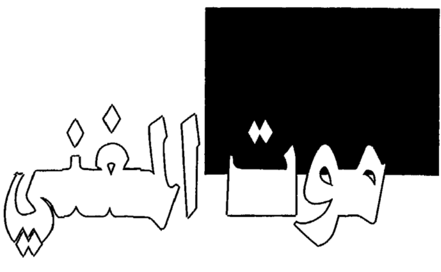
لا مرأةٍ منّي...

فضّتْ رحيقَها بين نصلِ الشهوةِ

وانطفاءِ النارْ

لتسقي المرّ، أو تشربَ المرارْ

كأنّي بين نارين:
للعفّة... كانشطارْ!
للشغفِ... كانكسارْ!
والوردُ المبرعمُ تحتَ العريّ،
كالدمارْ...
أو كالصعود في العبقِ الأنثوي
يرتقي إلى انعتاقْ...
يتوَّجُ بانتصارْ...
في ازدحامِ الرحيلِ...
من موتٍ...!
إلى موتٍ...!
إلى موت.
كأني في آخر فرحِ الهمِّ
إثمْ...
ومرايا العشقِ في دمي وشمْ
وأنّ الدنيا تضيقُ على قبلة
ولابدّ أن أظلّ محنّطةً
في سجنِ العفافْ
أرقدُ تحتَ جنحٍ رمادي
وصهيلُ خيولي جفافْ
لأنّ في شرقي الحبَ جرمٌ
لأظلّ وَقيدي، احتضارا!
(عينٌ في الجنّةِ وأخرى في النار).



● شعر/ أحمد نبوي
مصر

من أي نافذة أتيتِ؟
ولِمَ انتشيتِ بعزلتي
وعلى حبال الصمت في أفقي ارتقيتِ؟
كيف اخترقتِ مشاعري
كيف ابتديتِ؟!

***

قد كدت أنسى قصة الماضي
وأسترق الأمان
وأتيتِ...
فانتفض الغبار
وهاجت الذكرى

ودبت في ربوع القلب ـ شوقا ـ خفقتان
أيقظْتني
أيقظتِ نارا كاد يطفئها الزمان

***

كانت وكنت
وكان ثالثنا الحنان
كانت تفيض أنوثة
تلك التي امتلكت تضاريس الهوى
واستوطنت قلبي ـ وأروقة الزمان
غنيتها شعرا
فكانت
وإلى العلا صعدت معي صوب النجوم..
وما توانت
سكرت برؤيتها النجوم... فأقبلت نحوي..
ومالت
واستد فأت صدري..
وقالت...
أنت لي وتدللت،
سهلت
ولانت
وترقرقت ألقا
وموسيقى تدانت
لكنها..

للأرض حنت فجأة
خافت ولمت عطرها
ركنت إلى شط التراب
وأسلمت يدها البتول لعابر
ولوعدنا الوردي
خانت

***

ورحلت وحدي..
في بلاد الحزن يأكلني الزمان
وتركت للأحزان فني..
ونسيت أني..
كنت وصافا وأني..
وبداخلي
مات المغنى

***

كانت حنان قصة كبرى
وأحلاما كبيرة
كانت سماء حضارة
كانت حنان
كلماتها نغم
وضحكتها البريئة مهرجان

وعيونها أغرودة
عانقت تحت رموشها الأمان
وأنا الذي لقبتها في العشق.
سيدة الزمان

***

من يوم أن رحلت..
تهدم معبدي
ـ رحلت ـ فساد الصمت
واحترق المكان
وتحطمت قيثارتي
وبداخلي مات المغنى

***

أو بعدما حطمت عودي
تطلبين بأن أغنى
ردي إليّ ـ إذن ـ مغامرتي
ردي الذي قد ضاع مني
ردي إليّ براءتي
واسترجعي سفن التمني
فلقد تهدم معبدي
وبداخلي
مات المغنى

بـــورفـــاي

الريح الشرقية*

ضمير الدين أحمد / باكستان

ترجمة الدكتور ممدوح يوسف عمران
أستاذ مشارك - قسم اللغة الإنكليزية
كلية الآداب - جامعة تشرين
اللاذقية - سورية

رفع الصبي رأسه عن دفتره ونظر إلى الباب المغلق الذي كان والده يبدل ثيابه خلفه. «أبي» قال الصبي» ماذا تعني بورفا؟»1

برغم ذلك أتى الجواب من المطبخ حيث كانت أمه تقلي فطائر الباراثا2 للإفطار «بورفاي».3.

«الريح التي تهب في اتجاه شرقي»؟

«كلا، «أجابت وهي ترفع الفطيرة من المقلاة وتكدسها على السارية تحت قماشة الخبز: «بل هي الريح التي تهب من الشرق!»

«إنها تدعى أيضا بورفايا، أليس كذلك؟»

انفتح الباب. مشى الأب، وهو يزر مقدمة قميصه، إلى الشرفة حيث ينتصب كرسي بثلاثة أرجل وثلاث

كراسي أخرى سليمة تماما حول طاولة مغطاة بغطاء بلاستيكي. كان على الطاولة حقيبة مدرسية مفتوحة أمام صبي يجلس على إحدى الكراسي وهو منكبٌ فوق دفتر كان يكتب عليه شيئا ما.

زرّ الأب كمه اليمين وسأل: «لما كل هذا؟»

«أوه، عليَّ أن أكوّن جملة».

«وهل كونت واحدة؟»

دفع الصبي الدفتر بلطف نحو أبيه. نظر الأخير إلى الأسفل نحو الدفتر وقرأ بصوت عال: «إذا هبّت الريح من الشرق، فإنها تدعى بورفا». وأضاف بعد توقف: «لكنّ هذا هو المعنى!».

«إذن؟» حك الصبي رأسه.

دخلتْ الأم حاملة طبقا عليه باراثا ووجبة صغيرة من البيض المقلي المبهّر. وضعت الطبق أمام الصبي وقالت: «اكتب!».

حنى الصبي مباشرة رأسه فوق الدفتر ثانية.

«إن أحد آثار البورفا هو أنها تُسِّرُ أكثر الناس حزناً لفترة قصيرة على الأقل...»

رفع الصبي عينيه عن الدفتر وثبتهما على وجه أمه. فكّرت لبعض الوقت ثم قالت: «هذا يكفي. احذف الـ «واو».

شطب الصبي الكلمة طوعا.

في هذه الأثناء، عادت هي بسرعة إلى المطبخ المحاذي للشرفة ذات الباب المفتوح على الباحة.

أطبق الصبي الدفتر وأقحمه في حقيبته المدرسية وبدأ أكل فطوره بسرعة. بعد انتهائه من الأكل مشى إلى خزّان الماء في الفناء بجانب المطبخ وتمضمض عدة مرات. جفف يديه بمنشفة معلقة على حبل الغسيل في الباحة وقذف بحقيبته المدرسية على ظهره وقال: «أمي، سوف أتأخر هذا المساء. توجد مباراة هوكي».

ودعها بعد ذلك وفتح باب الباحة وأسرع خارجا.

ما هو إلا وقت قصير حتى عادت الأم ومعها طبق عليه زوج من الباراثا وقطعة صغيرة من لحمٍ مع صلصة متبق من وجبة المساء السابق. وضعت الطبق أمام زوجها الذي كان عندئذ مستقرا في الكرسي ذاته الذي شغله الصبي من قبل.

حدّق في الطبق: «لا بيض مقلي لي؟».

«كانت هناك بيضة واحدة فقط». أجابت وهي عائدة إلى المطبخ.

«سوف أجلب المزيد مساء في طريق العودة من العمل. اليوم هو يوم الراتب».

عندما عادت إلى المطبخ جلست على كرسي منخفض. وأخرجت قطعة من الخبز اليابس من قماشة الخبز وقطعت كسرة وغمستها في الصلصة المتبقية في المقلاة ودفعتها في فمها وبدأت تمضغها ببطء. بعد لقمتين وضعت الخبز

في القماش.

«ألن تأكلي فطورك؟» قال وهو يمسح الصحن بآخر ما لديه من الخبز.

«أوه، لقد أكلت مسبقا.» أجابت من المطبخ وهي تزيل القدر من الموقد وتصب الماء المغلي إلى إبريق الشاي.

«متى؟»

«عندما كنتَ تستحم».

سمع صوت ملعقة تُدارُ في الكأس وسأل: «على الأقل سوف تحضرين لي بعض الشاي، أو...»؟

استجابة لذلك، دخلت فورا ومعها كأسان موضوعان بأناقة على صحنيهما. وضعت الأول أمامه والثاني أمامها ثم جلست على كرسي فارغ.

رشف رشفة من الشراب المتبخِّر وبدأ وهو شارد الذهن يخدش غطاء الطاولة البلاستيكي بظفر إصبعه محاولاً إزالة البقع المزمنة من صلصة العدس المتبقية هناك.

رشفت هي رشفة وقالت: «لا بأس، سوف أنظفها».

شربا الشاي لفترة قصيرة. وبعد مضي بعض الوقت قال: «هذا هو ثاني يوم على التوالي أرتدي فيه القميص ذاته».

«أوه، حسنا. لا يحضر عامل المصبغة في وقته أبدا. علينا أن نجد غيره».

«لكن ليس من المستحيل غسل زوج من القمصان في البيت».

«لما لا؟» حصل صوت حاد مع ضرب الكأس بالصحن.

«كومة الغسيل كلها يمكن غسلها في البيت».

ذُهل، «الآن أنتِ منزعجة مني».

لم تزعج نفسها بالإجابة.

أخذ يدها بلطف وبدأ يداعبها. لكنها سحبتها بفظاظة. نهض واستدار حول كرسيها ونصب نفسه وراءها قريبا لدرجة أن الذي فصل جسديهما فقط هو ظهر الكرسي الخشبي الرقيق. وضع راحتيه على وجنتيها الشاحبتين وانحنى فوقها وقبّل شعرها المتلبّد. ثم رفع إصبعه الأيمن ولمسها بلطف عبر شفتيها المطبقتين بإحكام. انزلقت كلتا يديه على طول شعرها الطليق وتوقّفتا قليلا على كتفيها ثم طافتا للأسفل بمكر.

انسحبت ووقفت على قدميها: «لدي الكثير من العمل...»

ضحك ضحكة مكبوتة - من الإحراج.

«عليَّ طهي الطعام وترتيب الفراش والاستحمام».

أمسك بكتفيها وضغط عليها كي تجلس. بعدها سحب كرسيا وجلس مقابلها وقال: «ما المسألة؟».

«لا شيء»، قالت ونظراتها مثبتة على أظافرها غير المزينة.

«انظري إليّ».

لكنها لم تفعل، بل قالت: «ليس هذا هو الوقت المناسب».

و«الليلة الماضية؟»

«كان رأسي يؤلمني».

ضحك: «إنك عظيمة في اختلاق الأعذار.» كان هناك أثر تهكمي في صوته.

جمعت كأسي الشاي وتحرّكت نحو المطبخ. وسرت في جسده موجة هائجة أثارها ردفاها الضخمان المتمايلان تحت طيات ثوبها الساري قبل أن يختفيا في عتمة المطبخ الكالحة.

ما إن خطت خارجة من المخزن حتى وقعت عيناها على سيارة وسائقها متوقفة على مسافة في الجهة المقابلة من الشارع. جلس رجل في مؤخرة السيارة ورأسه متكيء براحة على ظهر المقعد. انطلقت. خرج السائق ومشى عائدا وفتح الباب الخلفي. انسلت بسرعة وراء شجرة بالقرب من رصيف المشاة. خرج رجل مائل للطول ذو مظهر أسود قليلا يرتدي بزة وربطة عنق وحذاء لامع. بعد تبادل كلمات قليلة مع السائق مشى مبتعدا عن السيارة ودخل ممرا مجاورا. عاد السائق ليجلس في السيارة.

انقبض حلقها وجف تماما وشعرت أن قدميها متثاقلتان بشكل لا يصدق وتعرقت قليلا. شعرت وكأن عينيها جاهزتان للخروج من حجرتيهما لتتابعا الرجل إلى الممر المجاور. ابتلعت ريقها باضطراب مرة أو مرتين ومسحت جبهتها ثم صدغيها بعصبية. أخذت طرف ثوب الساري الجاثم على كتفيها وغطت رأسها به وظهرت من وراء الشجرة. تقدمت بخطوات قليلة مترددة نحو الجهة الأخرى من الشارع لكنها اضطربت. تسمرت محدقة ببلاهة في السيارة بضع لحظات. بعدها عبرت الشارع بسرعة ومشت إلى السيارة المتوقفة على مسافة أقدام قليلة من السائق غير قادرة على تقدير فيما إذا كانت تريد التوقف أو التحرك للأمام.

تفحصها السائق من أعلى الرأس إلى أخمص القدم. اشتدت قبضتها على حقيبة التسوق. بدأت بالمشي لكنها استدارت فجأة في منتصف الطريق بالمشي مبتعدة.

هذه المرة نظر السائق إلى وجهه فقط.

استدارت ثانية وأخذت نفسا عميقا. بعدها مشت عائدة إلى السيارة وسألت السائق: «من كان ذلك السيد؟».

كان سؤالها عرضيا مثل سؤال مار يسأل آخر عن الساعة وعنوان معين.

نظر إليها السائق ثانية وأجاب: «إنه ضيفنا».

«ضيفكم؟».

«نعم. أقصد أنه يزور مديري. إنه من الباكستان».

ترددت قليلا ثم سألت: «اسمه مسرور أحمد، أليس كذلك؟

كان السائق في هذه الأثناء قد بدأ بإشعال سيجارة ثم أطفأ عود الثقاب وألقى به خارج النافذة فسقط على بعد عدة إنشات عن صندلها.

قال: «لا أعلم. يخاطبه المديرُ كازي جي».

«كازي مسرور أحمد،» قالت وكأنها تحدّث نفسها. «اسمه الكامل هو كازي مسرور أحمد».

«ربما، » قال السائق بلا مبالاة وثبت نظره عبر نافذة السيارة الزجاجية على فتاة بثياب ضيقة كانت تمشي للأمام.

مرت سيارة تقودها امرأة فتية. جلست بجانبها امرأة فتية أخرى وشعرها المتلألىء يطير في الهواء. احتل المقعد الخلفي رجل واهن وامرأة بدينة.

هرست عقب الثقاب المحروق بطرف صندلها. فتحت حقيبة التسوق ونظرت داخلها ثم وصلت وهي تمشي على نحو شبه دائري حول مؤخرة السيارة إلى مخزن ثياب وتوقفت أمامه، بعد برهة مشت عائدة إلى السائق متبعة الطريق ذاته.

«جلب زوجته معه، أليس كذلك؟» سألت بأسلوب طفل يطلب شيئا من شبه المحال الحصول عليه.

نظر السائق إليها كما لو أنها مجنونة. على ما يبدو كان ممتعضا منها لعودتها وإزعاجه بسؤال آخر. لكن لأنه مهذب في الأصل أجاب بلطافة: «زوجة! لا. ما يزال الصاحب كازي عازبا».

شكرته بسرعة. ثم التفتت بنظرة شاملة على الطريق ومشت نحو محطة الباصات بخطوات هادئة وحثيثة.

عندما عاد الأب إلى البيت حاملا حزمة من الأضابير وجد الصبي على الطاولة يقوم بواجبه المدرسي. وضع الحزمة على الطاولة وجلس على كرسي ونظر حوله وسأل: «أين أمك».

«تستحم»

سمع صوت الماء يترشرش في الحمام»

«في هذا الوقت من النهار؟»

لم يجب الصبي.

فجأة استحوذ غطاء الطاولة البلاستيكي على عين الرجل. بدا نظيفا لامعا وبدت أرض الشرفة ناصعة أيضا لكنها ماتزال رطبة قليلا. ظن أنها قد تكون مُسحت الآن. كما أن أرض الباحة بدت أيضا مبتلة قليلا هنا وهناك. كان في البيت ثلاث غرف فقط لكل منها بابٌ مفتوح على الشرفة. نظر إلى الباب الأول ثم إلى الثاني ثم إلى الثالث. بدا كل واحد نظيفا وخمن أنه ممسوح تماما بممسحة. والمصباح المكشوف ذاته كان مايزال معلقا مباشرة فوق الطاولة وما يزال مغطى بطبقة غبار. لكنه شعر أن المصباح يشع بريقا أكثر هذا اليوم.

توقف صوت الاستحمام. فتح الباب مباشرة وخرجت مرتدية بنطال بجاما أخضر فاتحا منشّى كلية وقميص كورتا4 من اللون نفسه وشعرها المبلل ملفوفا بمنشفة.

«كان الوقت متأخرا، «قالت وهي تتوقف بجانب زوجها. «فاتني باص الساعة السادسة».

فاحت من جسدها موجات من العطر. احمرت وجنتاها. وبدا أن المصباح المكشوف في الشرفة قد فجّر نسقاً من الومضات الصغيرة في عينيها.

«ألم تأخذي حماماً في الصباح؟» سأل وهو يشيح بعينيه عن اللون الأحمر اللامع على خديها.

«لم استطع. كدتُ أتأخر».

تقدمت نحو الباب ذاته الذي خرج منه زوجها من قبل في الصباح وهو يزر قميصه.

«ما رأيك أن تحضري لي كأسا من الشاي؟»

«بالتأكيد. لكن دعني أجفف شعري أولا».

دخلت إلى الغرفة. أخرج علبة سجائر وعلبة كبريت من جيب معطفة وأشعل سيجاره ونفخها.

في هذه الأثناء أنهى الصبى واجبه المدرسي. والتقط أغراضه المدرسية وغادر إلى الغرفة الوسطى.

بعد آخر سحبة قذف الزوج بعقب السيجارة على الأرض وهرسه بحذائه. في اللحظة التي نهض فيها، خرجت هي من الغرفة. شعرها الآن مكشوف ومنتشر بتهدل على كتفيها. بدت طيات دوبايتها5 المنشّاة القاسية وكأنها جامدة فوق ثدييها. مشت إلى الفناء ممسكة بالمنشفة بيدها وعلقتها على حبل الغسيل.

كانت على وشك الدخول إلى المطبخ عندما صاح الصبي: «ماما».

«نعم مونا؟».

«أنا جائع».

«حسناً».

«لم يأكل بعد؟» سأل الأب.

هزت رأسها.

«كيف حصل ذلك؟»

«أوه، تناول كأسا من الشاي مع قطعتين من الخبز المحمّص. بعد عودته من المدرسة، قال إنه لم يشعر بالجوع كثيرا».

أتى الصبي وقال: «أمي، أريد العشاء».

«هيا مونا. لا تكن لجوجاً. دعني أجهّز الشاي لأبيك. بعدها سوف أطعمك».

عاد الصبي إلى غرفته. عندما كانت تدخل إلى المطبخ، نهض زوجها عن كرسيه وقال: «لا بأس».

«لماذا؟»

«دعينا نتناول العشاء بدلا من ذلك. أنا جائع أيضا».

بدأت أصوات دفع القدور والمقالي تسمع في المطبخ. فتح الصبي المذياع. وذهب الأب إلى الغرفة كي يبدل ثيابه ثم إلى الحمّام.

في هذه الأثناء جهّزت هي الطاولة وجلبت الطعام. «حسناً مونا.» صاحت

وهي تأخذ الكرسي الوسطى: «العشاء جاهز».
أطفأ الصبي المذياع وأتى إلى الشرفة. وقعت عيناه على الطبق في وسط الطاولة:
«واو!» أطلق صيحة فرح: «بيلاف6 اليوم!».
في تلك اللحظة أنهى الزوج تجفيف يديه وفمه بالمنشفة الرطبة المعلقة على حبل الغسيل في الفناء وعاد إلى الشرفة. «بيلاف؟» قال مندهشاً بعض الشيء.
قدمت الطبق نحوه وقالت: «تركت العمل باكراً هذا اليوم ولهذا اعتقدت أنه بإمكاني طبخ شيء ما خاص.» بعدها قدمت له زبدية من لبن الرياتا7 المبهَّر.
أخذ، وسكبت وافرة من البيلاف، وصبَّ فوقها الرياتا. قدمت أكثر من نصف ما تبقى من البيلاف للصبي وكبّت البقية على الطبق ثم دفعت بالرياتا نحو الصبي. أخذ الصبي بعضا ووضع الزبدية أمام والدته.
«طيب المذاق جدا». لاحظ الزوج بعد اللقمة الأولى.
«نعم»، طنطن الصبي موافقا وفمه ممتلىء.
ابتسمت.
ذهبت إلى المطبخ حاملة صحون العشاء وعادت بسرعة ومعها صندوق كرتون وضعته على الطاولة.
«لي، لي، يا له من تكريم!» هتف الزوج وهو يفتح الصندوق: «ما المناسبة؟ هل حصلت على ترقية أم ماذا؟».
التقط قطعة من الجولاب جامان8 ووضعها في فمه.
«أوه، لا، «قالت وهي تشعر فجأة بقليل من الحرج: «منذ أيام ومونا يتوسل من أجل الحلوى. ولهذا فكرت أيضا بشراء بعض الحلوى. هذا كل شيء».
بعدها قالت وهي تنظر إلى الصبي: «كُل بعضا منها».
التقط الصبي قطعة لادو. وكذلك فعل الزوج. لكنها أخذت قطعة مربعة من البارفي9.
في الحال أخذ الصبي قطعة من الجولاب جامان وقال قبل أن يحشوها في فمه: «أمي، كان الصاحب نسيراجي يقول لنا أن للبورفاي أيضا أثراً آخر...»
«أعلم،» قالت بنعومة كبيرة.
«وما ذلك؟» سأل الأب.
«عندما تهب الريح تسبب عودة الأوجاع القديمة، هل هذا صحيح بالفعل؟»
«نعم،» أجابت أيضا بنعومة كبيرة.
«خذي المزيد»، عرض الزوج وهو يمسك بالصندوق.
قالت: «هذا يكفيني.»
ذهبت بعد حوالي نصف ساعة إلى المطبخ لكنها عادت مباشرة وقالت: «لما العجلة؟» «بإمكاني دوما أن أغسل الصحون في الصباح».
«نعم،» قال الزوج وهو منكب على الإضبارة دون أن يرفع رأسه.
بعد مضي بعض الوقت ذهبت إلى غرفة الصبي. وعندما عادت قالت وهي

تعاود الجلوس في كرسيها: «إنه غارق في النوم».
هزّ رأسه بـ «نعم» أيضا دون أن يزعج نفسه برفع رأسه.
نهضت بعد مضي وقت قصير وجلبت مجلة من غرفتها وبدأت قراءتها. لكن عندما انحنى كي يلتقط إضبارة جديدة عن الأرض نظر إليها من زاوية عينه وأدرك أنها لم تكن البتة تقرأ بالفعل. وإنما كانت تنظر عمداً عتمة الفناء المتعاظمة.
عندما رفع رأسه ثانية ليشعل سيجارة وجدها تقرأ المجلة. نظرت إليه من فوق المجلة وابتسمت بحلاوة وتابعت قراءتها.
أغلقت المجلة بعد قليل، ونهضت: «حسناً، أنا ذاهبة إلى الفراش».
«اذهبي. سأكون هناك بعد قليل».
ذهبت إلى غرفتها. استمر صوت دندنتها لفترة قصيرة، بعدها أصبح الهدوء مطلقا. كانت العتمة الرطبة الكثيفة المنسدلة من السماء قد غطّت الفناء كله وخفّت باضطراد ضجة المرور في الشارع خارجا حتى تلاشت في النهاية وارتفع نباح الكلب الوحيد في مكان ما بعيد. قرر أن الوقت حان للدخول. أغلق آخر إضباره ووضعها في أعلى الرزمة وفرك عينيه المتألمتين وأشعل سيجارة ونهض. بعدها أطفأ مصباح الشرفة وفتح بابها بهدوء ودخل.
وقعت عيناه على فراشيهما المزدوجتين واللوحات الرأسية مستندة على الحائط. كان المصباح الصغير المظلل على الطاولة الجانبية بين الفراشين مايزال مشتعلا وضوؤه الخافت يكاد لا يصل فوق فراشيهما.
كانت تنام في الجهة اليمنى من الفراش، وكانت ثيابها - بزة الكورتا بيجاما والدوباتا ذاتهما اللتين أحدثتا موجة من الإثارة فيه منذ ساعات قليلة فقط - وصدريتها متجعدة ومضمومة على كرسي الراحة على يمين فراشها. هذه ليست هي أبدا. تعجّب وفوجىء قليلا. ألم تكن قبل كل شيء معتادة على طي ثيابها بأناقة ووضعها بعناية في الخزانة كلما بدّلت الثياب؟
اقترب من الفراش ورفع اللحاف الخفيف الممدود فوق جسدها حتى كتفيها. صُعق. بدا جسدها النائم المتحرر من آخر قيود الحشمة نوعا ما مستيقظا تماما وهو في توق لشخص ما.
تملكهُ حسٌ غريبٌ أنه لم يعرف الجسم وبأنه ينظر إليه لأول مرة في حياته.
أطفأ السيجارة بسرعة ثم جلس بهدوء تام ودون ضجة على حافة فراشها. تحركت واتجه وجهها قليلا نحو كرسي الراحة وأصبح مباشرة تحت ضوء المصباح المنخفض. بعدئذٍ وبينما كان يقف يراقبها غمرت شفتيها المطبقتين ابتسامة صفراء.
وضع يده فوق الوسادة التي تضع رأسها عليها والأخرى على الوسادة الموضوعة تحت ذراعها وأخفض نفسه فوق وجهها. توقفت شفتاه المفتوحتان على مسافة إنشات من شفتيها المطبقتين بإحكام. بدت رموشها رطبة. تأكد هذا الشك الغامض عندما اكتشف بقعة رطبة على الوسادة قريبة من رأسها.

انتصب وهو يحدق بشدة لبرهة في وجهها وثدييها المواجهين له. ثم رفع بهدوء تام إصبع السبابة ولمسها على الشفتين. تغير تنفسها وكذلك إيقاع تنهيدة صدرها. فجأة اختفت الابتسامة الشاحبة عن شفتيها. حبس نفسه وانتظر لحظات قليلة. نهض بعد أن عاد تنفسها طبيعيا وخف تنهد صدرها. وكان حريصا ألا يصدر أي صوت. وفي اللحظات القليلة التالية حدق بشكل غير معبر في جسدها المستلقي براحة والمغمور بحرارته اللطيفة المتوقدة.

طوى ثيابها بعناية - بزة الكورتا بجاما ودوبتها وصدريتها - ووضعها بترتيب على كرسي الراحة قبل أن يخلد إلى فراشه. جلس على الفراش لوقت طويل.

تقلبت في الفراش. وأصبح الآن وجهها متجها نحوه. كانت الابتسامة - علامة حلم غني معسول - تنطلق من شفتيها وزوايا عينيها، مضفية على احمرار وجنتيها لونا أكثر حيوية. كانت الوسادة الأخرى مضمومة بقوة إلى صدرها.

مد يده وغطى عريها باللحاف. بعدها أطفأ الضوء وذهب للنوم.

الهوامش:

* اسم المؤلف وعنوان القصة باللغة الإنكليزية: Zamiruddin Ahmad, Purvia - The Easterly Wind. المؤلف باكستاني والقصة كُتبت باللغة الأوردية أصلا.

1 Purva, Purvai الشرق.

2 Parata: فطيرة خبز ثخينة غير مخمرة.

3 Purvai, Purvayya: الريح الشرقية.

4 Kurta-shirt: قميص هندي فضفاض يتم ارتداؤه مع ثوب يشبه البنطال يدعى بيجاما.

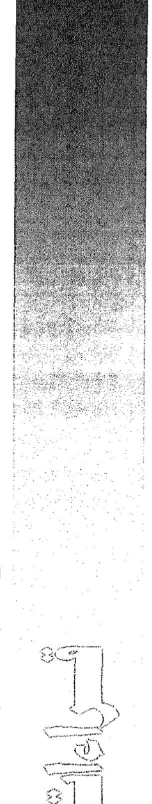
5 Dupatta: ثوب نسائي طويل مثل المنديل يتم ارتداؤه مع ثوب كالبنطال يدعى بيجاما.

6 Pilaf: رز ولحم.

7 Riata: لبن ممزوج بالبهارات ومواد أخرى يقدّم مع الوجبات كرديف للأطباق الرئيسية في الوجبة الباكستانية والشمال هندية.

8 Gubab jaman: غذاء شمال هندي حلو يقدم كوجبة أو كحلوى.

9 Laddu, barfi: اللادو وبالبارفي هما غذاء شمال هندي حلو يقدم كوجبة خفيفة أو كحلوى خاصة في المناسبات الاحتفالية.



مجرة الماء..

والشاعرة نجمة إدريس

• بقلم:
محمد الزينو السلوم

«من يلقم هذا الشعر/ الفاغر فاه/ حجرا/ حفنة رمل/ مطواه/ من يلكمه/ في بؤبؤه الشاخص/ قامته/ وقفاه/ من يطعمه/ بقيا نيران الموقد/ ماتذروه الريح/ ويكنسه الليل/ ويقطره جفن الفجر المتعب/ من أقذاء..

بهذا المقطع الشعري تزين الشاعرة نجمة إدريس صفحة الغلاف الخلفية لمجموعتها مجرة الماء، وهي من منشورات المدى بدمشق إصدار عام ٢٠٠٠ من الحجم المتوسط تتضمن ٢٦ قصيدة جاءت في ٧٠ صفحة، تشكل نافذتين: الأولى/ ١٣/ قصيدة تفعيلة منها/ ٤/ قصائد ومضة (قصيرة ومكثفة). والثانية/ ١٣/ قصيدة نثرية/ ٩/ منها قصائد ومضة أيضا..

والمجموعة تعتبر الثالثة للشاعرة بعد الإنسان الصغير/ تفعيلة/ ، وطقوس الاغتسال والولادة (قصائد نثرية) وكلاهما إصدار عام ١٩٩٨م.

ونجدها في هذه المجموعة الثالثة قد

أطلقت النار على القافية وغرست السكين في لحم الوزن، ورقّصت الخليل مع سوزان برنار أي أنها اعتمدت القصيدة النثرية في آخر المطاف بما فيها الومضة.

نعود إلى المجموعة الشعرية ونبدأ بالنافذة الأولى بدون إهداء أو إضاءة في قصيدة ماذا لو ..؟!

(ص ٧) تقول: «**ماذا لو... يورق بستان في بستان/ تسقط أثمار الدهشة/ تنقط أشربة في فم/ تنبض رعشه؟!** »وتكرر ماذا لو.. في كل مقطع أكثر من مرة مع التذكير على استخدام الأفعال المضارعة في القصيدة: (نتجلى نمحى - ننجو - نتطاير) حتى تصل إلى / ٢٧/ فعل مضارع دون أي فعل أمر أو ماض، وهذا يعني أنها تريد أن تدل على أن فعل القصيدة في الحاضر أو المستقبل..

مع التركيزعلى الأفعال التي تتصف بها اللغة العربية على عكس أكثر اللغات الأخرى التي تبدأ جملتها بالاسم أو الحرف... ثم يليها الفعل كما نرى في اللغة الانجليزية أو الفرنسية، وهذا يدل على وعي الشاعرة وثقافتها لما تقول أو تكتب.. وباعتبار كل مقطع يبدأ بماذا لو فهي قصيدة سؤال التمني وفي آخر مقطع في القصيدة تقول: «**ماذا لو أنّا/ نخلع نعلينا/ في وادي الفيروز**» نحس بأنها تنضح من القرآن «فاخلع نعليك إنك في الوادي المقدس طوى) وهي تستفيد من الذكر الحكيم ولغته... وفي قصيدة غوايات البوح تتكرر الأسئلة الحيرى:

من يلقم - من يلكمه - من يطعمه - من يسكنه - من يوقفه - من يوثق - من يلجم - من يسكب - من يلقمه .. وتعتمد أيضا الفعل المضارع فقط في القصيدة.

وهكذا يتوالى ويتتابع التكرار في قصائد التفعلية: حين تجيء - مساء - أصدقاء - عقارب - ارتجاف - وحتى في أكثر قصائد الومضة أيضا... مما جعل هذه السمة بارزة في نافذتها الأولى ولو استعرضنا باقي القصائد لوجدنا عدة سمات تميز قصائد التفعيلة عندها منها الانزياحات اللغوية والصور والتخييل واستخدام الأفعال، وخاصة المضارعة في بدء جملتها الشعرية، خفة الايقاع وجرسه الموسيقي إذا ما قيس بمجموعتها (الانسان الصغير) اختفاء القوافي، استخدام قصيدة الومضة المكثفة، بالإضافة إلى ما ذكرته من قبل من تكرار لبداية المقاطع وكأنها اللازمة عند الشاعرة. أما فيما يتعلق بالانزياحات اللغوية والتخييل، فهي السمة البارزة في شعر نجمة إدريس، ونلمس ذلك في قصيدة حين تجيء (ص ١٦) حيث تقول: « **حين تجيء/ وفوق ذراعك بعض الحب/ لطير الحزن/ تكبر شمس أخرى/ تتهدل أغصان الوقت/ وتنقط في ثغر العطش اللاغب/ كأس الإنسان...**»

نلاحظ هنا: طير الحزن - أغصان الوقت - ثغر العطش .. إلخ

وفي قصيدة مساء (ص ٢٠) تبدو لنا مقدرة الشاعرة على امتلاك زمام قصيدة التفعيلة وانسيابيتها وكأنها تعزف سمفونية هادئة تتجلى فيها الرقة كما في قولها:« **وكيفما تخطر في بحيرة المساء/ يا أرج المساء/ طائرا**

مبللا بماء / يطير نحو أغصني / الغمام واليمام / وينقر الأعناب من أصابعي / وينقر الحنين والغناء..».

أما الانزياحات اللغوية فما أكثرها في قصيدة أصدقاء: الطين الوردي - الساعات الزرقاء - فاكهة القلب - نافذة الرؤيا - بستان الوحشة - أظفار التيه - أبهاء الروح - نافذة العين - حبات البر.. وهم جميعا من صفحة واحدة في القصيدة (ص٢٤).

أما قصائد الومضة عند الشاعرة فتتصف بالتكثيف والذهنية والرمز والضبابية أو الغموض، وقلما تأتي شفافة... إيقاعها هادئ وقصير، خالية من القافية إلا ما ندر.. وبثنائية في أغلب الأحيان، كما في قصيدة (قبل) حيث تقول: «**قبل أن أموت / شيعوا جنازتي / وأمطروا / قبري بالورود / قبل أن أموت / اقتسموا / شجيرتي / أولئك القرود..»** نجد هنا ثنائية القافية (الورود- القرود)...

ننتقل إلى النافذة الثانية (قصائد النثر): وهي تتضمن / ١٣ / قصيدة أيضا، لكن عكس النافذة الأولى، نجد / ٩ / قصائد ومضة، و / ٤ / قصائد طويلة، ولا أظنها جاءت عن غير قصد من الشاعرة، فهي ذهنية قبل أن تكون عاطفية، ونلاحظ ذلك من خلال فنية القصائد ومضامينها، وكذلك منهجها في طباعة مجموعتها الأولى من شعر التفعيلة والثانية قصائد نثرية، أما مجموعتها الثالثة فقد جاءت من خلال نافذتين (تفعيلة - نثرية).

نعود إلى قصائدها النثرية ونبدأ بقصيدة من سفر الحداثة: وهي تتألف من ثلاثة مقاطع (ارتكاب - محاولة - انعتاق)، ومن هذه القصيدة بمقطعها الأول ارتكاب تعلن مذهبها الشعري في الحداثة حيث تقول: «**أطلق النار على القافية / وأغرس السكين في لحم الوزن / أعد عصير الدم لوليمة المساء / يرقص (الخليل) مع (سوزان برنار) / على موسيقى (البوب) / ويعرج!**.

فالشاعرة واضحة كل الوضوح بإيمانها بالحداثة منهجا فنيا بما فيه الشكل والمضمون بعد تجربتها الطويلة التي بدأتها منذ عام / ١٩٨٠ / وهو تاريخ أول قصائدها المنشورة في مجموعتها الشعرية التي بدأت بطباعتها عام / ١٩٩٨ / وأعتقد أن الشاعرة لها تجربة سابقة لهذا التاريخ ولها تجربتها في القصيدة العمودية، ولكنها ارتأت عدم نشر أي منها، وهذا من حقها كشاعرة آمنت بالحداثة مذهبا ومنهجا وأعلنت رأيها بكل صدق وصراحة وجرأة.

نعود إلى قصائد الومضة عند الشاعرة ونبدأ بقصيدة (كون) وهي أقصر قصائدها: **حين تكون (أُمْحى / حين لا تكون / أتكوّنُ بكَ..** (انتهت القصيدة).

وتتتالى قصائد الومضة: منقار - جوع - ما..! نجد - غِبْ - نصف تفاحة.. إلخ.

في قصيدة ما..! تقول: «**وهمي بكَ / بحجم ورقتي / وطبق عشائي! / ما أضألَ الأشجار / وأبخل مطاعم المساء..!! /**» (انتهت القصيدة).. وهي قصائد مكثفة جدا تتضمن نتائج وخلاصات ومضامين أكثر مما تهتم

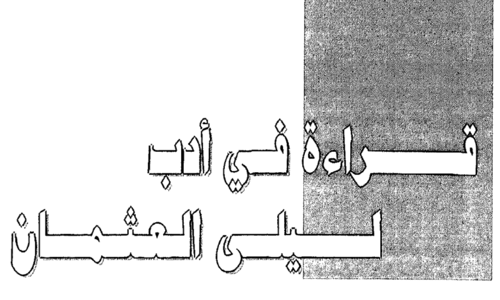
بالصور والانزياحات اللغوية وغير ذلك.. وهي بمثابة (إبرة تُعطي زرقة مقطرة جدا)، أو تحتوي (أسانس العطر..) دون حاجة لدخول الحدائق للتمتع بالخضرة وألوان الزهور وشم العطور بأنواعها..

نعود إلى القصيدة النثرية ونقف عند قصيدة تحولات بمقاطعها الستة وهي تحولات يمكن تأويلها حسب مساقها في نصوص المقاطع. في المقطع (١) تقول: خلعتُ وجهي / جلدي / كناية عن المرأة، وفي المقطع الثاني تقول: ترشٍ بياض ورقتي / بألوانك المائية.. كناية عن اللوحة التشكيلية، وفي المقطع الثالث تقول: **تُلقّحني رياحُك / فتستدير تفاحة قلبي..** كناية عن الشجرة، وفي المقطع الرابع تقول: تهزّ نخلتي / فأسّاقط رطبا../ كناية عن شجرة النخيل والرطب (المكان)، وفي المقطع الخامس تقول: أنزلتُ ساعة العقربين / من حائطي / كناية عن الساعة (الزمان)، وفي المقطع السادس تقول: تكسرُ بيضتي / فينمو زغبي.. / ريش../ كناية عن الطير.. والقصيدة تتميز بتحولاتها المدهشة فكأنها تريد أن تقول إن المرأة تمتلك القدرة على أن تتبدل حسب الزمان والمكان وهي الأنثى والجمال والعطاء والخير والمحبة والحنان والملاك.

وفي قصيدة دائرة (ص ٦٩) وتتجلى فيها قدرة الشاعرة على مزج العقلانية بالعواطف وربط الأنثى بالذكر ربطا تكامليا وليس تعادليا (المرأة تكمل الرجل - وليس كما يقال إنها نصف المجتمع..).

تقول القصيدة: «**منذ جنحتُ إلى مينائك المستدير.. / أصبحتَ زمني / أيامي لا تنوس / إلا في مشنقة أرقامك الفسفورية.. / تبدأ من الواحد المنتصب كخنجر /**» فالمرأة في القصيدة هي الدائرة (إطار الساعة أو المكان)، والرجل هو الميناء والعقارب والأرقام (إشارة إلى الزمان)، والعبرة في آخر القصيدة حيث تقول: «**من ينجيني من ربقة زمنك اللائب / ويعيدني إلى ساحة الفضاءات الفارغة..**» إلى أن تقول: «بلا تكّات.. ونخزاتْ..» وهي إشارة إلى معاناتها من الرجل بتكّاته ونخزاته.

ومن خلال رحلتنا مع الشاعرة في نافذتها الأولى والثانية نجدها ذات منهج حداثي في الشكل والمضمون، تمزج الذهنية بالعواطف والأحاسيس، أسلوب رقيق مليء بالانزياحات اللغوية والصور، وفي آخر المطاف تجهر بصوتها في أنها مع قصيدة النثر وهي أقرب إلى الومضة من القصيدة النثرية الطويلة، ويلاحظ التأثر بالأدب الإنكليزي من خلال الأسلوب والمنهج.. والحداثة والتجديد مطلوب من المبدع ومن حقه اختيار ما يقتنع به بشرط أن لا يشكل تغريبا عن تراثنا وأدبنا بالشكل والمضمون معا.. والشاعرة تحاول أن تمزج بين هذا وذاك وتدفع القصيدة إلى الأمام باستمرار، ولعلها تتمكن من تلقيم الشعر ولكمه وإطعامه بقيا نيران الموقد.. ما تذروه ويكنسه الليل، ويقطره جفن الفجر المتعب من أقذاء..



● كتب: حسن عبد الهادي

■ توحدت الكاتبة مع ذاتها وانصهرت مع الكلمة

■ احتفاء كبير بالحبكات والحوارات المشهدية

■ أنسنة الواقع المعيشي بسبر أغوار الحياة البشرية

في زماننا هذا أصبح من يكتبون أكثر عددا من نجوم السما، ورمل الصحارى، وموج البحر، وعشب البراري، لكن يظل هناك نفر من المبدعين يتسامقون بهاماتهم بمزيد من الإبداع والخلق الذي استلهموه من بساطة من حولهم ومحبتهم، باختصار، من رفع الكلفة بينهم وبين الوطن والإنسان في ذات الوقت.. وأيضا لأنهم يمسكون بتلابيب القيم النبيلة إبداعا وسلوكا بلا غش أو خديعة أو نفاق.. إنهم - إذا جاز القول - أدباء الناس، فلا عجب أن يلتف هؤلاء الناس حولهم، إذا ما تعرضوا لمكيدة أو داهمهم خطر، نعم فالفكر الجيد ثروة قومية أكيدة تستوجب الحفاظ عليها بعيدا عن معاول الهدم والتبديد.

بداية أقول، ربما كان إقدامي على الكتابة في أدب الأديبة ليلى العثمان لا يخلو من مخاطرة فيها الكثير من المغامرة والمخاطرة والدراماتيكية، فركوب موجة عالية لا يعني السلامة دائما، ثم أن ما كتب عن هذا الأدب كثير مما سيضعني في دائرة المقارنة وأنا لا أحب

المقارنات كثيرا، لكنني ابن بحر وأملك بعض الجسارة والجرأة.

ها قد وضعت بعض مجموعات ليلى العثمان عصافير مزركشة على مكتبي ورحت أعايش هذا لحظة وأداعب ذاك لحيظات، وأنصت لآخر يزقزق ويغني على نافذة الروح، وأرى آخر يتقافز على أسوار القلب مستفزا بنظرات حب وعدل وحرية يرسلها إشارات ضوئية سريعة ويطلب مني متابعتها على صدور الصفحات.

شمولية

بداية هذه قصص لا تخضع إلى عسف المقاييس التي يقترحها نقاد الأدب ويحاولون فرضها عنوة على المبدعين والقراء في زمن محدد معين لأن فيها شيء من كل شيء في ذات الوقت الواقعية، الرومانسية وشطحات المخيلة، والانفعالات والهواجس الداخلية، وردات الفعل الخارجية، والمصادفات الإنسانية بصفتها ضرورات قصوى.. وهي بذلك تشتمل على تشخيص متناه في اليسر والبساطة لتعقيدات حياتنا البشرية.. تتفاعل مع الحدث تفاعل الفن المعبر المستوفي لأدواته الفنية، فتقف كالمرايا ترينا أنفسنا، وأعداء يريدون لنا الهلاك، وحسادا يتمنون زوال النعمة.

«في تلك الليلة فقط، تغير كل شيء، عصف عاصف الخوف، فمزق خيوط الألفة الرخيّة، وانبلجت أسنان الرعب تهرس رغبتنا كلما فكرنا بجمع الشمل في مكاننا المعهود الذي شهد نماء الحب وصفاء الأمسيات».

× **الإشاعة ـ الحب له صور.**

«وحدك تدخلين عمّان التي لا تحبين وجهها، أبدا لم تكرهي ناسها وأصدقاؤك فيها، لأن الكثيرين اليوم يتسلحون بالكراهية ضد مدينتك، وناسك، وحبة قلبك التي شاءت الظروف أن تكون عمّان منفاها» × غريبات في عمّان ـ الحواجز السوداء،

«إذا كان للزمن وجه أقسى من الحجر.. فقد كان وجه أبي لحظتها أقسى من الزمن.. أقسى من سيف يبترني.. يفصلني عن حنان أمي، عن كتفها الذي حملني جريحة، وعلمني المشي بعد ذلك».

× **فتحية تختار موتها،**

توصيل

وتعني هذه القصص إلى توصيل رسائل عديدة ومتنوعة إلى من يتناولها بقراءة متأنية على خلفية تأملية عقلانية منها ما يتعلق بالمرأة كنصف المجتمع ما زال معطلا نسبيا بفعل تصرفات ومواقف البعض.. وهذه الرسائل الإنسانية تشغل حيزا كبيرا وجوهريا عند الكاتبة التي تعتقد ـ ونحن معها في اعتقادها ـ أن المرأة قوة فاعلة هائلة قادرة مهما كبح الآخرون جماحها على الوصول

في النهاية إلى أهدافها ومراميها من خلال التعبير عن نفسها قولا وفعلا.

ما عدت أطيق نقاشه الحاد فصرخت في وجهه:

- أنت دائما هكذا.. رجل عنيد متصلب في رأيك.

- وأنت حمقاء.

- أنت الذي تسد الباب في وجهي دائما فتحول الحوار الهادئ إلى صراخ عنيف كي تهرب من الحقيقة.

وهز كتفيه وهو يهزأ:

- أنتِ ساذجة دائما.. تأخذين ملح السطحِ وتتركين المهم في القاع دون أن تحركيه».

× **الثوب الآخر - امرأة في إناء**،

« لم أكن أبدا سببا في كسر قضبان الحديد التي سوّرت بيته، ولم أكن الحجر الذي حطم زجاج نوافذ آمنة، فقد كانت النوافذ مشرعة تفوح منها روائح الخلافات وتتعالى من خلالها أصوات الاحتجاجات، وكثيرا ما اشتكت حتى الجدران من حياة غير متآلفة بينه وبينها، حتى قرر أن يتزوج امرأة أخرى، أن يهرب من ظلمات السجن إلى الدنيا الرحيبة».

× **وهدأت العاصفة - ٥٥ حكاية قصيرة**،

صورة الذات

وتتكئ الكاتبة في مواقع كثيرة على سيرتها الذاتية وما عايشته من أحداث في سلاسة تنساب معها اللغة القصصية فنجدها تذكر الأم والابنة وزوجة الأب، والحياة والموت والحلم والحقيقة والابن والأخ والأب.. إنها تريد، من خلال تقديم ذاتها، أن تعرفنا على الآخر الذي نجهله.. كل ذلك بإيقاع حي وسريع تتعدد فيه مستويات التخاطب بين السرد والحوار والاستبطان والاستدعاء على نحو لا يتيح للملل أو السأم أن يجد إلى النفس سبيلا.. وهنا لا بد من ذكر أن تناول المشكلات الإنسانية المتشابكة المعقدة بنبضاتها الخفية الباطنة يجبلها بالإيجابية المحببة من جراء ميكانيزمات التقابل ومن ثم التفاعل بعد ذلك، ونعيش حالة من الجدل المعرفي فتخضع للعقل لدراسة المبدع قبل الإبداع كما قال سنت بوف..

«بعد خروج السيدة الجميلة ذات الحجاب الأبيض التفت إلى أمي التي كانت لا تزال مبهورة، ومعجبة، سألتها.

- صحيح ما سمعته يا أمي؟

- ربتت بيدها على كتفي مرتين وأكدت: طبعا.. طبعا.

ثم حدقت في وجهي، غرزت نظراتها الحادة، وقالت:

- لا تشك فيما تقول هذه السيدة.

أدارت وجهها ثم عادت والتفتت ثانية وهي تهز بوجهي اصبعها الذي جرح منذ يومين:

- إياك وهذا الشك! ثم إياك أن تفصح عن هذا أمام أحد! هل فهمت؟

× **الوعود - الرحيل**.

اتساع الرقعة

تكتب الكاتبة في رقعة أو مساحة

واسعة وعن شخصيات كثيرة بقدرة متميزة على الربط وتخرج من مشهد إلى مشهد آخر بحرفية عالية وإيقاع معجون بالشاعرية ولعل هذا ما منحها الحق في تناول أبسط الموضوعات اليومية وخلف قصة جميلة منه، فتصبح المؤلفة، والحال هذه، قادرة على استدعاء حنينها إلى الماضي على نحو أسطوري، ذلك الحنين الذي لا يقوى المبدع على الفرار منه فما يحدوه إلى أن يعود بصمت إلى نفسه منصتا ومنتبها لصوت الريح والذكرى.. وربما يبدو هذا للبعض ضربا من العبث المدرك الواعي الذي لا يخوض في جدلية الحالة البشرية بل يقدم هذه الحالة كواقع قائم يعكس الأحوال والأزمات.

«أنا عاشقة للقهوة، منذ اللحظة التي اشتريتها طازجة فتعبق بها السيارة، وملابسي، حتى اللحظة التي أمتص حثالتها من الفنجان».

× عاشقة القهوة ـ دعوني أتكلم.. بلا قيود.

جاءت كلماته ؟؟ ؟؟ تذيب ؟؟ الهاجس اللعين، وفي تلك اللحظة فقط شعرت بأن عينيّ القلقتين قد ذابتا واشتهتا نوما دافئا يختصر المسافة ما بين السماء والأرض.

× مسافرة.. على جناح الأحلام

ـ الحب له صور.

« الهوية؟

ـ تفضل.

● **كويتية؟**

ـ إذا لم يكن لديك مانعا.

● **لا.. ولكن كيف كويتية وتدخنين؟**

ـ من القهر!

● **أي قهر؟**

ـ قهر الزمان المر.

● **تقصدين وجودنا يسبب لكم القهر؟**

× الحواجز السوداء

سببية الحبكات

حبكة القصة لدى ليلى العثمان متميزة ومثيرة للانتباه وذلك لأنها مرتبطة برباط السببية، تردفها وتصب فيها حبكات رفيعة، فتبدو سلسلة من الأحداث ترتكز إلى بيئة القصة العامة والشخصية المحورية الأولى بينما تقوم الأحداث الأخرى على حوادث مترابطة وعلى الشخصيات كلها، وهكذا تبدو القصة في حالة تفاعل ممتد يقوم على الإبداع العقلي والرؤية الجمالية أقرب ما تكون إلى التقنية السينمائية أو التشكيلية ترتفع إلى ذرى عالية حتى ليبدو النسيج القصصي محاولة ناجحة لتجميع العالم والإمساك بقبضته التي تستعصي على الإمساك.

« تمضي الأيام مؤلمة عليها، وها عدت يا صويلح تدخل البيت متى تشاء، تسبقك «خراخيشك» وموسيقاها وتيجان الريش على رأسك، سقط الحاجز، وأمها بدل أن تأمرك بمغادرة البيت صارت تأمرها هي كلما دخلت عليهم:

ـ قومي يا عائشة اعطه ماء وحلاوة... إلخ.

× حالة حب مجنونة.

«تلفت، جالت عيناي تستعرض الوجوه وجها و جها، لا، لا وجه بين الوجوه هو وجه كريم «لا بد أن أسأل:

واقتربت من موظف الاستعلامات، ابتسم، لا أدري لماذا ابتسم.. التفت وراءه.. يده عل ذقنه.. وهو يتابع أرقام الغرف.. عند الرقم 503، كانت ورقة صغيرة ترقد بجانب المفتاح.. استلها بأنامل رفيعة، قدمها لي.

- انتظرك.. ثم ترك لك هذه الورقة.

- أين ذهب؟

- غادر إلى مقر عمله في لندن، كان قد جاء ليوم واحد».

× فتحية تختار موتها.

تقاطع

تتقاطع بعض هذه القصص مع أفكار عالمية - ولاأقول قصص كونية - فعذابات الطفولة وشقاء الصغار وجدناه ونعرفه لدى تشارلز ديكنز الإنجليزي في معظم رواياته مثل أوراق بكويك، الآمال الكبيرة، ديفيد كوبرفيلد وغيرها، والسلام والحرب لدى ليو تولستوي، ووصف البيئة عند توماس هاردي... إلخ وهذا يفتح الباب أمام هذه القصص لولوج العالمية بثوب المحلية العربي المزركش الجميل، وكذلك يخلق نمطا من التحدي الجمالي والفكري يمنح العين الناقدة فرصة البحث والمقارنة..

«مات أبي، وكانت أمي تنتظر هذه اللحظة بفارغ الصبر فقد قاست الويلات بسبب فراقها لي، وحرمت على نفسها التمتع والحياة المترفة الهادئة.. تنتظرني وتأمل أن أعود لها يوما ما.. وعدت.. فلم يكن هناك ما يربطني ببيت أبي، لقد كانت تلك اللحظة، لحظة الخلاص بالنسبة لي... كبرت.. وكبرت.. وها هي طفولتي تعود.. بوجه فتحية».

× طفولتي الأخرى - امرأة في إناء.

«السيارة مهروسة، جسداهما الغارقان في الدم تتناثر أشلاؤهما هنا وهناك، كل شيء ساكن لا يتحرك، لا يبكي، وحدها العيون الأربعة مفتوحة وفي داخلها فرح يموت».

× في العين فرح يموت - ٥٥ حكاية قصيرة.

«شتاء يجيء وشتاء يرحل، صيف يزحف على أحواش البيوت، ولا أثلة تظل لواوينه، أو نخلة تلد وتشبع، شمس تشرق وشمس ترحل! لا تحمل معها بعض الضياء الذي يزيل عتمة القلوب.. لا جديد.. لا شيء يتغير.. إلا الحديث عن الزيارة الماضية.. والوعود بزيارة قادمة - يتغير كل يوم إلى لون جديد من ألوان الأمل والرغبة في تحقيقه لا شيء يزيد، لكن شيئا واحدا كان يلحظه الناس، لقد تناقص وجود الشباب «الملوحين».

× الوعود - الرحيل.

تجدد وتجديد

ويحسب للكاتبة أنها تستجلب

لنفسها على الدوام صفة التجدد والتجديد في ما تكتبه أو ما تشيعه من مواقف تظل أبدا لصيقة بها، وأيضا يمكن تفردها في إيثارها الصرف وقدرتها على رفد إبداعها الأدبي بإبداع أكبر وأشمل على مستوى الحياة والسلوك، لديها قدرة خاصة على التلوين الإنشائي، واللعب المتاح الميسور في التقنية، واستيعاب الشعور الجمعي باتفاقاته وتضاداته الإنسانية وغير الإنسانية، والتجريب لديها ليس فوضويا بل اجتهاديا هدفت منه الوصول إلى مستوى من الوعي والإدراك بحيث لا يكون تجريبيا عشوائيا أو منفلتا.. إنها تحدّث في أدبها في تواشج مع التجريب.. إنها تعرف أي فن تتناول وفي أي عصر تعيش.

ويطوي زخم هذا التيار القصصي في داخله تجارب فنية ناضجة فهمت الواقع واستوعبته على أنه اصطفاء وإعادة صياغة للواقع لتقديم نتاج معرفي مكثف لعلاقة الإنسان بالمجتمع والبيئة والعالم المحيط به بكل مشاكله واضطراباته وصراعاته وتصارعاته في أزمنة التغيرات والتحولات نحو آمال تكابد المخاضات العسيرة، وبذلك تمكنت ليلى من النفاذ إلى الجوهر الحي لحياة الناس وأحوالهم بقصد تغيير القهر والتسلط والركود الاجتماعي فجاءت الحياة بكل نبضاتها ماثلة على السطور تتدفق بعفوية بكافة حقائقها وروح هذه الحقائق الإنسان البعيد من التجريد من خلال اعتماد لغة سهلة ميسرة تعتبر وجها من وجوه تقديم الشخصيات والأحداث وتفاعلاتها بعيدا عن الطريقة المباشرة التقليدية فحققت بذلك معادلة التوصيل من خلال البساطة والرشاقة والدقة في التعبير ضمن إطار فني أصيل.

ملاحظات

وثمة مجموعة من الملاحظات التي تميز إبداعات ليلى العثمان القصصية خاصة بعد امتهان الأديبة للكتابة الإبداعية لما ينيف على ربع قرن، ومنها:

× استمرارية مواجهة الحلم للحقيقة في مواقف صدامية نضالية أبدية دون أن يقهر أحدهما الآخر أو يهزمه.

× تزامن أوجاع الزمن - أيا كانت أسباب ودوافع هذه الأوجاع - مع الحياة ذاتها.

× امتزاج الحياة بالفن والفن بالحياة في محاولات جادة لإعادة صياغة المجتمع وكذلك تهذيب سلوكيات الناس أو تلطيف السلوك الجمعي الاجتماعي.

× بروز أحداث الماضي من كوامنها في اللاشعور لتشكل حدث اللحظة الذي يؤطّر بدوره لما سيكون من أحداث مقبلة.

× تعدد الشخصيات وأنماطها المختلفة من خلال معايشة الأسلاف والأقران فيما يماثل إلى حد كبير لعبة تناسخ الأرواح.

× تنوع موضوعات القصص التي

تحمل الرمز الواعي والدهاء السردي الحرفي أو المهني.

× تحليل الشخصيات والأحداث وشرح تفاصيل الأمكنة والأزمنة من خلال مرآة لغوية صافية تلتقط حتى أدق التفاصيل فتعكسها صورا متكاملة بصورة تقرب من الشعر - والشعر يثير الشعور - كثيرا.

× تناسخ الإبداعات الأدبية مع ذات الكاتبة الإبداعية فيصدق القول هنا أن حياة ليلى هي السداة واللحمة فنها الجميل.

× الرموز والإشارات الناجمة عن المزج بين الأحداث وفاعليها تعطي الكثير من الواقعية والطبيعية لهذه الأعمال.

× قلة الاحتفاء والاحتفال بالأنماط والأشكال التقليدية في فن التعبير وفي أبعاد الرمزية.

× الرغبة الحقيقية في معالجة مشاكل مستوطنة في أوطاننا وزماننا مثل جبروت السلطة وضغوطات العادات والتقاليد مشكلة الولاء بإمكانياتها وحدودها سواء أكان ذلك الولاء للوطن أو المجتمع.

× الاغتراب والغربة وانعزالية الإنسان خاصة الأدباء وأصحاب الرسالات السامية.

× تثير هذه القصص الكثير من مظاهر العلاقة بين الحكايات الشعبية والدين والجغرافيا والتاريخ.. إلخ.

× إسهام الوصف والحوار وإلى حد كبير في إبراز المعاني والمقاصد فنحن نتعرف على الأشياء من خلال الكلمات وليس العكس.

× قصص متمردة ثائرة راغبة بجدية في إحداث تغيير فاعل في الواقع.

× تتفاوت الإبداعات فيما بينها تفاوتا واضحا في قيمتها ووظيفتها الفكرية ولكنها في مجموعها تريد اقتناص الحقيقة كقيمة ومن ثم إرساء روح القيم والمبادئ النبيلة.

× دقة المشاهد الوصفية وإيحاءاتها بموهبة أدبية ولغوية متميزة.

× دخول وتدخل الكاتبة في صنع الحدث أو تعديله على أقل تقدير بمعنى أنها لا تقف موقف المتفرجة أو الساردة، وذلك إيمانا منها كما قال إيان واط أن الحياة معقدة وذات جوانب متعددة ونحن جزءا لا يتجزأ منها.

× استفادة المؤلفة من اطلاعها على إبداعات القصة العالمية بيّنة، وهذا منحها فرصة كبيرة لتناول تيمات ذات قيم إنسانية خطت بأدبها كثيرا نحو الكونية.

× اهتمام الكاتبة بنظريات القصة وتكنيكها فنجدها تكثف في سردها ولا تسهب كثيرا في توسيع الإطار القصصي العام، وهذا منح القصص سرعة إيقاع محببة تعكس أن صاحبتها تعرف ما تريد أن تقول وتوصله على نحو جيد.

× العناية الكبيرة بحيثيات وأصول القصة من عرض وتعريف ثم تطوير وتعقيد، روح الدراما والأزمة، انسياب وتراخي الحدث ثم الوصول إلى الحل أو ما يعرف بما أطلق عليه جيمس جويس نقطة الإنارة أو لحظة التنوير.. كل ذلك

مشحون بروح الاستدعاء من ناحية والاستكشاف من ناحية ثانية.

× المزاوجة بين الذات ومفهوم الجماعة أي بين الأنا الفردية والأنا الجمعية الاجتماعية.

× قدرة هذه القصص على إعادة إحياء الجزء الذي تلف - أو كاد يتلف - من دماغ القارئ وتنشيط الجانب الانفعالي في طبيعته.

× أنسنة الواقع المعيشي من خلال فهم عميق للحياة الشعبية الاجتماعية بطابعها المحلي بكل تقاليده وعاداته وخصائصه وأصالته.

× روح السخرية والهزل بهدف تعرية الواقع الاجتماعي بكل علاقاته القائمة على الصراع والحياة الباهتة المستلبة... إلخ على شكل صور ولقطات موحية معبرة ذات لمح شفاف مؤشر وانفعالية تتحكم فيها عناصر البناء الفني المحكم.

× الاحتفاء بإظهار العوالم التي تشكل حلما وصبوة لدى أبطال القصص وتقديمها على نحو يؤكد على صيرورة الحياة وانبعاثها من وسط البؤس والشقاء ومرارة العيش والامتهان.

× اعتبار الحب كقيمة سامية هو الحياة ذاتها فيه تتمدّد وتتجدّد الرؤى، فالحب قيمة الحياة وجوهرها والجمال هو ربيعها الأسر، وهما ركيزتا السعادة في كل شيء.

مختتم

وهكذا يمكن القول إن الأدبية ما برحت جادة في سبيل خلق عالم أدبي متميز، ساعية إلى مكامن ومواطن الخير والإصلاح، مؤدية واجبها الإبداعي والوطني معا، برغبة صادقة، وعزيمة وطيدة، فقد أنفقت الكثير من عمرها، والمبدع بإبداعه لا بعمره، تكتب وتنشر ما تعتقده حقا وصوابا لأنها تؤمن إيمانا راسخا ببقاء الأثر الطيب، ودوام العمل النافع وخلود مآثر الأدب، ومن جوهر هذا الإيمان وكينونته، كان وما زال قدرها أن تكتب وتضطلع بأعباء رسالتها التثقيفية التنويرية وتدفع الثمن من ذاتها وصحتها.. فالأديب الحق في زماننا يدرك أنه يبتلع السم مثل سقراط بل أكثر فهو يعمل على تعطيل أوعيته الدموية والإساءة إلى قلبه ورئتيه وجهازه التنفسي كله خاصة إذا ما كان يبدع في بيئة ضيقة خانقة، ويعمل بصمت وسكون مدركا أنه لا يملك من أسلحة سوى نسجه الإبداعي والسير بعبئه وأحماله بتؤدة وهدوء. وليلى في قصصها ليست سوى احتضار الندى في سطوة الشوق، صمت وحنين لروح ضائقة، واحتراف صدى يفسر الأصوات، ودمع يكابر، وأحلام تود اختراق وتقصير المسافات والساعات، ورؤى إنسانية تنام على سواعدها آمال عريضة تحلم بغد أكثر فضلا ونبلا.

قراءة تحليلية في كتاب:

«الموت في الشعر العربي الحديث»

(١٣٣٦ - ١٣٧٨ هـ - ١٩١٧م - ١٩٦٧م)

تأليف: د. أحمد بكري عصلة، مركز المخطوطات والتراث والوثائق - الكويت ط الأولى 2000م.

- بقلم: الدكتور
رفيق حسن الحليمي

مدخل عام إلى الدراسة:

يعدّ موضوع «الموت» كظاهرة يمرّ بها الإنسان، من الموضوعات المثيرة كثيرا للجدل، فقد أرّقت الإنسان وأخذت حيزاً كبيرا، من فكره وعقله، وشعوره ووجدانه، في مختلف العصور والأزمان، فمنذ بدء الخليقة، ومنذ أول حالة وفاة وقعت، وقف الإنسان ابن هذا الكوكب الأرضي، في دهشة وذهول ووجوم إزاء سكون الجسد، وتوقفه عن النبض والحياة، وفقد من كان حياً، ليصير إلى الزوال والفناء، فالموت ظاهرة متجددة على بني الإنسان حينا بعد حين، ويوما بعد يوم، يداهم الجنين في الرحم، والطفل في المهد، وقد يباغتُه وهو يرتع ويلعب، ويفاجئ الشاب في عنفوان قوته، وقد يؤجل الكهل إلى حين، حتى لا يعلم من بعد علم شيئا.

وقد راح الإنسان ينسج للموت من عقله وخياله، تفسيرات تباينت أشد التباين، واختلفت أشد الاختلاف بين الأجيال المتعاقبة والأمم المتلاحقة. ولكن تلك التفسيرات على ما هي عليه من تباين واختلاف شديدين، توقفت عند حدود بدت للإنسان منطقية عقلانية، أملتها طبيعة النظر المتعمق والتفكير المتأني، والتأمل الطويل في الحياة وسيرورتها، وتقلّبها على الأحياء من بني الإنسان، وعلى الأحياء الأخرى من حيوان ونبات، ليصبح الموت والفناء معها أو بها، نهاية حتمية وقضاء مقدرا ـ عاجلا أم مؤجلا إلى حين، لتأخذ الحياة من بعدها، دورة جديدة ومسيرة مماثلة متجددة أو غير مماثلة، وتبقى الحياة صنو الموت ويبقى الموت قرين الحياة.

ومع التسليم المطلق، بحتمية «الموت» كظاهرة طبيعية لدى جميع الأمم والشعوب، فقد اختلفت التفسيرات وتباينت، أيضا أشد الاختلاف والتباين في ما وراء الموت، وهل بعد الممات حياة من نوع ما، يحياها الإنسان، يأكل فيها ويشرب، أم أنه العدم المطلق والفناء الأبدي....؟ وقد كان للفلاسفة والحكماء وللانسان العادي ولصانعي الأساطير وواضعي الخرافات اجتهاداتهم ومواقفهم من تلك الظاهرة.

وجاء الرسل (صلوات الله وسلامه عليهم)، بما أوحي إليهم، ليخبروا أن الموت مرحلة مؤقتة لجميع بني الإنسان، حيث ـ في آخر الزمان ـ ينفخ في الصّور، فيصعق من على الأرض قاطبة، ثم ينفخ فيه أخرى فإذا هم قيام ينظرون، يبعثون من مراقدهم وقبورهم وأجداثهم، ويعرضون على بارئهم لحسابهم وليجزيهم الجزاء الأوفى....

وعلى الرغم من المرجعيات الدينية السماوية وغير السماوية، في تفسير هذه الظاهرة، إلا أنّ بني الإنسان ومن بينهم الشعراء العرب في مختلف الأزمنة والأمكنة، كانت لهم نظراتهم وتفسيراتهم المتباينة، وشطحاتهم الخيالية ومشاعرهم الذاتية لا من الموت وحده، بل من الإحساس به وإدراكه، والانشغال به والتفكير فيه، والرهبة والخوف منه، وانتظاره وترقبه وتمنيه وتعجله، وإسقاط الهموم الفردية والجماعية عليه، لعله يكون المخلص والمنقذ لهم من معاناتهم ومكابدتهم اليومية في حياتهم.

وقد تجلت هذه المواقف والأحاسيس والمشاعر والأفكار المتباينة في البحث الذي نعرض له، والذي حصل فيه مؤلفه على درجة الدكتوراه من جامعة حلب.

حدود الدراسة:

حصر المؤلف موضوع دراسته في الشعراء المعاصرين في مختلف البيئات الأدبية في المشرق والمغرب والمهجر، في فترة زمنية امتدت إلى خمسين سنة (1917 ـ 1967م)، وعلل لذلك برغبته في حصر المادة

الشعرية في هذه الفترة، وكأن مجرد الحصر، كان وراء هذه الفترة واختيارها، حيث يقول: «ولا يعني هذان التاريخان سوى ما يراد من حصر المادة الشعرية، من غير تركيز على الدلالة الحضارية والتاريخية والسياسية لهذين التاريخين، مع إدراك الباحث وتقديره ذلك في الحياة الأدبية» ص ١١، ولا ينكر أحد أن تحديد الفترة الزمنية - لأي إنجاز علمي - عمل هام وضروري من الناحية المنهجية، كما أن اختيار الفترة الزمنية - مهما تكن قصيرة أو طويلة - ينبغي أن يخضع لمعايير علمية وفنية، من شأنها أن تسوّغ الدراسة وتجعلها مترابطة متكاملة محكمة، وتجعل منها عاملا في نجاحها وبحثها على الوجه الأمثل.

ولكننا حين ننظر في هذين التاريخين، في بدايتهما ونهايتهما، يقفز إلى ذاكرتنا ووعينا الفردي والجماعي، ما وقع فيهما من أحداث جسام، ففي البداية وقعت الحرب العالمية الأولى، وفي النهاية حدثت هزيمة بشعة، وهي هزيمة 1967م، ومازال عالمنا العربي يعاني من آثارها أشد المعاناة، وبين هذين التاريخين وقعت الحرب العالمية الثانية وما تبعها من تقسيمات للعالم العربي، واستقطاب واستعمار وانتداب، كما وقعت نكبة فلسطين، بكل ما حملته وجرته من حروب وويلات، كما وقعت ردات فعل، تمثلت في حركات التحرير الوطني التي شهدتها المنطقة العربية، وحدثت ثورات وانقلابات عسكرية معروفة. وعلى المستوى الثقافي والأدبي والإبداع الفني، حدثت تحولات كبيرة، لعل من أبرزها ظاهرة الخروج على أنماط الأوزان العروضية التقليدية، وظهور الشعر الحر واتساع نطاقه ومساحته، وما تبع ذلك من دراسات أدبية ونقدية مطولة، كانت نتيجة لنضج الاتجاهات النقدية الحديثة عند العرب، بسبب عامل التأثر بالمدارس النقدية الغربية، والاطلاع على كثير من الأعمال الأدبية والفكرية والفلسفية، ومن بينها كتب في الفلسفة تناولت ظاهرة الموت وما بعد الموت، والحياة الآخرة، من خلال أعمال فنية، أشارت الدراسة إلى كثير منها، وانتشار حركات التأليف والترجمة، وهي تحولات لها معطياتها وأبعادها، التي لايمكن تجاوزها في هذه الدراسة، أو غيرها من دراسات معاصرة تنتمي لهذه الفترة بعينها. ومعنى ذلك أن اختيار هذين التاريخين، لم يكن لمجرد الرغبة في الحصر -كما جاء من قبل- بقدر ما كان - أو ينبغي أن يكون، وهو الأهم - بسبب هذه التحولات الفنية والفكرية، والسياسية والاجتماعية، ولولا هذه التحولات التي أشرت إليها لماما، لما جاءت هذه الدراسة على النحو الذي بين أيدينا، فهذه الدراسة يمكن وضعها في موقفين: موقف الشعراء المحافظين أو التقليديين، وهم الذين يطلق عليهم لقب الشعراء الإحيائيين، وموقف الشعراء الوجدانيين، وكلا الموقفين كان يتأثر سلبا أو إيجابا بتلك

التحولات، بما فيها من أبعاد فنية وأيديلوجية، وإلا، فكيف نفسر ظهور الاتجاه الرومانسي، الذي جاء في أعقاب الاتجاه الإحيائي، وكيف لنا أن نفسر ـ أيضا ـ أبعاد الصراع بين القديم والجديد، والعديد من نظراتهم على اختلافها إلى الموت، إذا لم نربط ذلك بالواقع «المتحول» أو غير الثابت الذي عاشه الشعراء، وهو واقع فرضته ظروف هذا العصر، أو بعبارة أخرى «مرض العصر» كما يسميه بعض النقاد، بكل ما في هذا العصر، من تحولات فنية وفكرية وثقافية.

ولعل من ضرورات الدراسة ـ وهو ما أدركه المؤلف ـ تجاوز حدودها الزمانية، إذ لم يلتزم حرفيا بالبداية التاريخية لها، حيث درس موقف البارودي (ت 1904م) من الموت بسبب التشابه الكبير بينه وبين الشعراء المحافظين، كما عرض لمواقف غيره من الشعراء القدامى.

موضوعات الدراسة:

جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة.

* مقدمة الدراسة: تناولت المقدمة مسوغات العمل، والدراسات السابقة والمنهج الذي تبناه المؤلف في دراسته. ويهمنا مما جاء في المقدمة، موضوع الدراسات السابقة، فقد أشار إلى عملين كاملين تناولا موضوع الموت، أولهما: الحياة والموت في شعر المقاومة، وهو رسالة ماجستير لقصي الحسين. وثانيهما: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر المعاصر، لريتا عوض. كما أشار إلى بعض الدراسات المتفرقة في عدد من الصحف، جمعها أصحابها في كتب متنوعة، وإلى عدد آخر من الدراسات النقدية، وقد كان أكثرها، وبخاصة كتاب: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، للدكتور عبدالقادر القط، وكتاب: الشعر العربي المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل، من بين المراجع الأساسية التي استند إليها في دراسته وتحليله، ولا يضير أي دراسة وجود دراسات سابقة لها، وإنما يضيرها الافتئات على العلماء والإغارة على أعمالهم وسرقة أفكارهم، ولعل مجرد الاعتراف بدراسة سابقة وتوثيق ما يستقي منها وعزوه إلى صاحبه، يؤكد الأمانة العلمية والنزاهة البحثية، وهي صفة تمتع بها الباحث إلى أبعد حدود، وينبغي أن يتمتع بها كل باحث يحترم نفسه بين الباحثين والعلماء.

كما يهمنا من هذه المقدمة، موضوع المنهج الذي اتبعه الباحث في دراسته، فقد ذكر أنه اعتمد «المنهج التذوقي والروح الموضوعية قدر الإمكان» ص 12، وهنا لابد من وقفة، إذا لا أكاد أجد أمشاجا من القربى والصلات والوشائج بين المنهج التذوقي، والروح الموضوعية، فمن المعروف أن المنهج التذوقي أو التأثري أو الانطباعي، كما يشيع في كتب النقد الحديث، منهج نقدي عرفه الناقد العربي القديم وهو يتنافى مع الروح الموضوعية، وقد تجدد هذا

المنهج في العصر الحديث على يد الدكتور طه حسين الذي يعد زعيما للنقد التأثري وعلى يد عدد من رواد الفكر وقادته، وكم جرّ ذلك عليهم، وبخاصة الدكتور طه حسين كثيراً من النقد، لما كان ينطوي عليه نقده من انكفاء على الذات في الحكم على الأشياء، ولعل موقفه واضح شديد الوضوح، من أبي العلاء المعري، حيث الإجلال والإكبار والإعلاء، وموقفه من بشار بن برد حيث الكره والبغض والازدراء، ولو كان الدكتور طه حسين يتمتع في نقده لهما بقدر من الروح الموضوعية لما تباين موقفه من هذين الشاعرين الكبيرين.

فإذا عدنا إلى موضوع الكتاب، وجدنا أن المنهج التذوقي الذي أعلن عنه صاحبه لم يوقعه في التناقض الذي وقع فيه طه حسين، وإنما أوقعه في الإسراف والإطالة والتكرار في كثير من التحليل والتعليل والجمل الإنشائية ذات العبارات المشرقة الشفافة، ولا أنكر أن صاحبها يتمتع بأسلوب جميل جذاب راقٍ، ولكن أسلوب الدراسة البحثية ينبغي أن يتخفف من العبارات المشرقة والألفاظ الموحية ذات الشفافية العالية، وقد يكون هذا الأمر من الأسباب التي أدت إلى طول الرسالة، حيث فاقت الخمسمائة صفحة، وقد يكون السبب المباشر في إطالتها، عامل الحصر والإحصاء أيضا.

التمهيد:

قدم الباحث لدراسته بتمهيد مطول - نوعا ما - عرض فيه صورة عامة لموقف الغرب من الموت واهتمامه به، ثم صورة للموقف من الموت في الشعر العربي القديم، وفي القرآن والسنة، حيث وجد كثيراً من فكر الشعراء التقليديين في العصر الحديث، يستمد من هذه المصادر، كما يستمد من فكر الشاعر القديم، وهي في مجملها، تعبر عن بساطة النفس، وصدق الطوية ونقاء السريرة، ورغبة في الصلاح، واستعداد لمواجهة لحظة الفناء المجهولة.

الباب الأول: شعراء الإحياء والمحافظون:

خصص الباحث هذا الباب، بفصوله الثلاثة، لدراسة موقف الشعراء الإحيائيين من الموت، وانتهى من ذلك إلى أن جلّ هؤلاء الشعراء يميلون إلى الإيمان والإقرار بأن الموت أمر طبيعي يتمناه كل إنسان طبيعي، ولا يشك فيه إلا كل مريض النفس متهافت العقل. وأشار إلى أن بعض هؤلاء الشعراء أبدوا شيئا من التساؤل والحيرة والاستغراب، إزاء ما يفعله الموت بالعباد.... وتحدث بعضهم عن تعلقهم بالخلود، والأمل الطويل والخشية من القضاء والقدر... ومن هؤلاء الشعراء البارودي وأحمد شوقي الذي صار الموت له خير رفيق:

وما علمتُ رفيقا غير مؤتمن
كالموت للمرء في حل وتَرحالِ

وحافظ إبراهيم الذي يتطلع إلى

الموت، ليكون له عاصما ومنقذا لنفسه مما يعانيه:

فيا قلبُ لا تجزعْ إذا عضَّكَ الأسى
فإنَّك بعدَ اليوم لن تتألما

ومحمد الأسمر الذي كان يتمنى الموت، وعزيز فهمي وجميل صدقي الزهاوي والرصافي والنجفي... وغيرهم كثير ممن يمثلون هذه المدرسة.

الباب الثاني: الشعراء الوجدانيون والرومانسيون:

وقد خصص هذا الباب بفصوله الخمسة لدراسة موقف الشعراء الوجدانيين والرومانسيين من الموت، وهي مواقف تلتقي في كثير منها مع الشعراء التقليديين، وتفترق عنها في أمور كثيرة، أبرزها عمق التجربة وغزارتها وتنوع الاتجاهات والمصادر الفكرية التي تغذيها، والميل نحو التجديد بحكم اتصال أكثر هؤلاء الشعراء بالشعر الغربي والتأثر بالتيارات الأدبية الجديدة مع التوسع في دراسة أثر الموت، وتناوله كثيراً من الموضوعات التي تتصل به بشكل أو بآخر كالحب والطبيعة والجمال والحنين إلى الطفولة، والعزلة حيث وجدوا فيها وسيلة إلى التخفيف من رهبة الواقع وقسوة الفناء، إلى غير ذلك من أمور، صور بعضها العالم الآخر تارة، وعالم القبر والغيب تارة أخرى. ومن أبرز شعراء هذا الاتجاه العقاد وشكري والمازني وميخائل نعيمة والشابيّ وعزيز فهمي، والهمشري والشرنوبي وإبراهيم ناجي، والشاعر القروي، وعمر أبو ريشه وأحمد أبو شادي وعلي محمود طه وأحمد العدواني وفهد العسكر، ونزار قباني وفدوى طوقان... مع ملاحظة وجود اختلافات نوعية وفنية بين شاعر وآخر، فيما يتصل بموضوع الموت، ولعل الفصل الرابع الذي خصصه للزمن، وما وراء الموت يعد من أغنى الفصول في هذه الدراسة.

الباب الثالث: الدراسة الفنية

وقد خصصه بفصلية للدراسة الفنية، جاء الفصل الأول لدراسة الشكل الفني لكلا الاتجاهين، التقليدي والوجداني الرومانسي، وقد انتهى إلى أن ليس هناك من فرق بين الاتجاهين، فقد ظل الشعراء ينظمون أشعارهم على الأوزان التقليدية الموروثة، أو على شكل الموشحات والتخميس والتشطير. وجاء الفصل الثاني، لدراسة التعبير والتصوير، وقد شفع ذلك ببعض المقارنات للخصائص الفنية لكلا الاتجاهين، وانتهى إلى أن الرومانسيين قد أبدعوا في تحقيق عنصر الإيحاء ومنح الألفاظ قوة وحياة جديدة واستعمالات مبتكرة، في حين عجز التقليديون عن الخروج عن دائرة الاستعمال القديم لدلالة اللفظ في حدودها المعجمية، كما نجحوا في التصوير الفني فأبدعوا الصورة الكلية الممتدة التي تستغرق العمل الأدبي، في وحدته العضوية الكاملة، في حين كانت جهود سابقيهم من التقليديين مقتصرة

على الصور البلاغية المعروفة من استعارة وتشبيه وكناية وفي إطار هذا التحول قدم بعض الشعراء الوجدانيين قصائد مطولة، كانت قصيدة «شاطئ الأعراف» للهمشري في مقدمتها لاتصالها بموضوع الموت.

وفي الحقيقة، يمكن القول أن الباب الأخير من هذه الدراسة يمثل لب الموضوع وجوهره، وقد تألق فيه الباحث تألقا لا يستطيع أحد أن ينكره عليه، وتعد قراءته والاطلاع عليه من الأمور الضرورية، التي يستطيع القارئ من خلاله أن يتعرف إلى موقف الشعراء الوجدانيين من ظاهرة الموت، وغيرها من ظواهر، كانت قد شغلتهم كثيرا، بسبب ما جدّ على الساحة الأدبية والسياسية من تحولات كثيرة، وقد صدر أكثر شعرهم عن تجارب حقيقية ومشاعر صادقة، عاشها أكثرهم في صراع مع المرض، أو الاحتضار أو الموت البطيء أو الانتحار، ولعلهم وجودا في موت الأمة واحتضارها، وهي تنوء تحت نير الظلم، وما تعانيه من ويلات، ما دفعهم إلى الإحساس بالاغتراب والحنين إلى الماضي والهروب إلى الطبيعة، أو الانغماس في الملذات وغيرها مما قد ينسيهم بعض آلامهم.

• كلمة أخيرة:

تعد هذه الدراسة بجميع أبوابها وفصولها دراسة متكاملة لموضوع «الموت في الشعر العربي الحديث»، وقد عالجها المؤلف معالجة ناجحة، ببصيرة نافذة وروية جادة، مكنتاه من إتمام حلقات البحث حلقة إثر حلقة في تسلسل منتظم، يفضي بعضه إلى بعض، بحيث يمكن القول إن هذه الدراسة ستسدّ ثغرة في المكتبة العربية.

ومع هذا كله تظل أعمالنا نحن البشر، يعوزها الكمال الذي اختص به الخالق وحده، ففي هذه الدراسة وقعت بعض الأخطاء بعضها مطبعي وبعضها الآخر فني، جاءت على النحو الآتي:

الأخطاء المطبعية:

- ص 51 س 2 (غيكم) بكسر الغين، والصواب بفتح الغين.
- ص 54 ص 4 (لكنكم لستمُ بأهل تقى)، جاءت الضمة على الميم وبها ينكسر البيت، والصواب نقلها إلى التاء (لستُم).
- ص 75 س 11 (وبرجله يخط الدائرات)، ولعل صوابه (برجليه) ليستقيم الوزن.
- ص 90 س 3 (رأى أن الموت في ذلك الشهد) ولعل صوابه ليستقيم الوزن (رأى أن هذا الموت في ذلك الشهد).
- ص 111 س 17 (نحن كنا منهجة في بدن) وصوابه (نحن كنا مهجة).
- ص 158 توجد فقرة من سطرين مكررة.
- ص 172 ص 17 (آمالنا لنا شعشعت فغابت) وليستقيم البيت لابد من حذف كلمة (لنا).

- ص 177 س 7 (فإذا م قام) زيادة حرف الميم.

- ص 186 س 3 (أينما كنتم يدركم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة)، والصواب: (أينما تكونوا).

- ص 212 س 5 (وموامواقعهم) زيادة (موا).

- ص 224 س 5 (لي في القضاء قضاء والمنون مني) لعل صوابه: (والمنون منىً).

- ص 307 س 12 (كانت مصدرا للعنى)، والصواب (للعنا) بالألف، بمعنى التعب.

- ص 353 س 1 (فلا وجهك الوجه الذي عبدته) البيت مكسور، وصوابه بزيادة (قد) ليصبح: (فلا وجهك الوجه الذي قد عبدته).

- ص 462 س 19 (أيها السادر قبل لي) والصواب (قل لي).

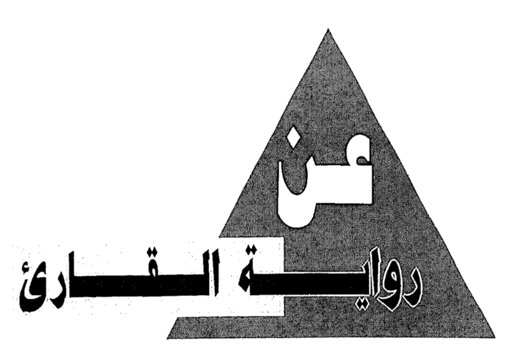
الأخطاء الفنية:

- ص 229 س 17، قوله: «فهو وإن سخر العقل للبحث عن الخلود فأودى به في ساحة الشك، فإنه من طينة غير طينة جسم الشاعر». وهذا التركيب خاطئ، ويقع فيه كثير من الكتاب الكبار، ولكي نعرف الصواب لابد من البحث عن خبر المبتدأ: (فهو)، ولن نجده إلا متأخراً، ولن نعثر عليه إلا إذا حذفنا كلمة (فإنه)، لتصبح الجملة على النحو الآتي:

فهو - وإن سخر العقل للبحث عن الخلود، فأودى به في ساحة الشك - من طينة غير طينة جسم الشاعر. ويصبح الخبر (من طينة...) شبه الجملة. والذي أوقع اللبس والخطأ في هذا التركيب، غيره مما يأتي على شاكلته، وجود الجملة الشرطية المعترضة، حيث يتوهم الكاتب أنها تحتاج إلى جواب شرط مقرون بالفاء، فيجعل الخبر (الجملة أو شبه الجملة) جوابا للشرط ويقرن به الفاء؛ ولو حيّدنا جملة الشرط المعترضة جانبا، أو وضعناها بين شرطتين (- ......) لأدركنا الخبر بسهولة، ولما قرناه بالفاء، ومن المعروف أن خبر المبتدأ لا تقترن به الفاء، أما جواب الشرط للجملة المعترضة فهو الجملة الاسمية كلها، من المبتدأ والخبر.

ولنا أمل في الطبعة القادمة للكتاب أن تضاف إليه دراسة ذات عمق أوسع وأشمل لموقف الشعراء العرب القدامى من الموت، وبخاصة قصيدة مالك بن الريب، وقد كان في جيش للمسلمين بعيدا عن أهله وذويه وولده، فشعر بدنو أجله فراح يبكي نفسه بكاء مؤثرا، وقد أشار المؤلف إلى أبيات من قصيدته فقط، ص 387 من دون ذكر لتلك الأبيات أو الاستشهاد بها أو الحديث عن قصيدته المشهورة في رثاء نفسه، التي تعد حقيقة تحولا كبيرا ومنعطفا واضحا في الشعر العربي، وقد درسها الدكتور عبدالقادر القط دراسة وافية في كتابه: في الشعر الإسلامي والأموي.

وهذه الهنات وغيرها، لا تقلل من قيمة الكتاب وأهميته، ولا أنكر أنني أفدت من قراءته كثيرا، فعسى أن يفيد منه القارئ والمثقف والباحث.



عن رواية القارئ

● د. محمد فؤاد

من المدخل، ومنذ الصفحة الأولى يوضح نذير جعفر منهجه في قراءة الرواية والأدب عموماً معتبراً أن (كل دعوة إلى فصل النص عما يحيل إليه تصب في النهاية في المستنقع الآسن للشكلانية العقيمة) ص (١١) وهو بالتالي يطالب أن يتم تقييم النص الأدبي وفق معايير فكرية / جمالية. وهو. وإن كان يرفض أن يفرض هذا الموقف منذ البدء (بل يتم استخلاصه من التشكيل الداخلي للنص)، إلا أنه يشدد على أن لكل نص مقصدية خاصة به ومقصدية للمؤلف، ومهمة القارئ التقاط هذه المقصدية (وإلا لوقعنا في فوضى التأويلات التجريبية المبتذلة ص (١٣) فالنص هو انعكاس خلاق للواقع.

إذن، هكذا، ومنذ البداية يضعنا مؤلف كتاب (رواية القارئ) أمام مسار نقدي يرى أنه يعيد للقارئ مكانته باعتباره منتجاً آخر للنص على أن لا يخرج هذا القارئ عن مشروطية التأويل

ومحدوديته وهو (أي المتلقي) إن كان يستطيع أن يجد في النص ما يريده، فهو لا يستطيع أن يجد في النص ما ليس فيه. ص (13).

تناول المؤلف اثنتي عشرة رواية لعشرة روائيين، لا يبدو أن هناك رابطاً بينهم مكانياً (جغرافيا) أو جيلياً (نجيب محفوظ، ونضال الصالح، أو عبدالإله عبدالقادر) أو أسلوبياً...... وإذا كان المؤلف قد أشار في المقدمة إلى هذه الإشكالية معللاً أنها (قراءات تطبيقية.... كتبت في أوقات متفرقة متباعدة..) فإن التبرير الذي يسوقه لإصدارها في كتاب، بأن (روحاً واحدة، ورؤية نقدية متقاربة تنتظمها.....) وإن بدا شاف فإنه غير كاف لتعليل الكتاب، خاصةً وأن المنهج الذي اختطه المؤلف في قراءة الواقع عبر الأدب (منعكساً انعكاساً خلاقاً) وفي ربط أطراف الظاهرة الأدبية، أي المبدع والنص والسياق والقارئ بشكل وثيق والنظر إليها باعتبارها كلاً موحداً، لم يبد مقنعاً تماماً لجعل هذه الأعمال دون سواها مثالاً لهذا التطبيق. ثم أن هذا الإخلاص المنهجي لفكرة ربط الواقع بالأدب قد شابها نزوع بنيوي تبسيطي إلى حد ما خاصة حين قراءته للفضاء النصي أي شكل الغلاف وطريقة الطباعة والتنفيذ وإخراج الكتاب، مكتفياً من البنيوية بهذه الملامسة السريعة للنصوص المقروءة.

في قراءته لروايات هاني الراهب، بلد واحد هو العالم، وخضراء كالحقول، بدت القراءة في بعض الأحيان وكأنها قراءة مصالحة وتبرير واكتشاف النوايا الحسنة. فهو من ناحية يأخذ على الراهب في «بلد واحد هو العالم» خطأ اعتقاده بواحدية عالمية وإنما شعوب وأمم وكان الأولى (لو اقتصر على جعل الحارة رمزاً للوطن العربي) ص (36) لكنه من ناحية ثانية يرى أن (حسبه أنه فتح باباً واسعاً للحوار وتعدد وجهات النظر) ص (36) وفي تناوله لرواية خضراء كالحقول يقف أمام عدم إشارة الروائي لزمان ومكان الأحداث إلى أنه (يعطي للمشكلة بعدها الشمولي في ناحية ويضفي مساحة من الغموض الشفاف على البيئة الزمانية المكانية من ناحية ثانية) ص (43).

أما وليد إخلاصي في رواية باب الجمر فإن شخصية (الراس) لديه تمثل القوة والعنف والسيطرة وهي (مظاهر ترافقت مع وجود الإقطاع وصعود البرجوازية التقليدية ذات النمط الآسيوي) ص (48) وبنفس القراءة النقدية المستفيدة من المنهج الماركسي يقرأ رواية (دار المتعة) لاخلاصي مسقطاً تأويلات طبقية على الأحداث، ومحولاً الصراع إلى صراع مصالح أو طبقات. فمن مثقف ثوري إلى بروليتاري رث إلى برجوازي صغير إلى طفيلي، تعج القراءة بمثل هذه الصفات التي تلحق الشخصية الروائية بتشكيلتها الاجتماعية الطبقية. وفي تناوله لرواية حيدر حيدر (الزمن الموحش) تتبدى تلك الروح النقدية الجريئة حين تخرج من ذلك القالب الذي قدس هذا العمل في يوم من الأيام، فالقراءة المتأنية أوضحت أن الشخصيات بدت مقدمة من خلال نظرة الراوي لها لا من خلال أفعالها وحنين الراوي إلى الريف والجبال والأساطير تتكشف عن رؤية محافظة تقدمت بمشروعها النهضوي ولكن ما إن تتأزم

حتى ترتد إلى (الحنين الدائم إلى الريف والجبال يزداد ويقوى بعد أن كشفت لزوجة الأشياء والأكاذيب) ص (64) وعبر نزع الأطروحة الإيديولوجية عن الكاتب التي وسمت أعماله فإن نذير جعفر يقرأ اسماعيل فهد اسماعيل في «النيل.... الطعم والرائحة» قراءة تنشغل بالزمن الروائي للحكاية والطريقة التي قدمت بها الشخصيات نفسها في العمل الروائي، ملاحظاً منطوقها الكلامي الذي يتجلى كما يراه نقلاً عن باختين في (صور فردية لأناس ذوي اختلافات وتناقضات تشكل المقدمة الأولى للجنس الروائي) ص (74)

وفي نهاية هذه الدراسة التحليلية لرواية (النيل... الطعم والرائحة) يعود الناقد إلى موضوعته الأثيرة بعد كل مادة نقدية عن رواية ما إلى دراسة الفضاء النصي والذي يصر في كل مرة على شرح ما يعنيه بهذا المصطلح ناسياً أنه قدم الشرح نفسه في الكتاب نفسه أكثر من مرة.

يختار نذير جعفر للروائي محمد أبو معتوق روايته «جبل الهتافات الحزين» وبنفس الآلية النقدية، يحرص على تحليل الشخصيات ثم العلاقة الزمانية المكانية والصيغة السردية فيرى مثلاً أن الروائي اختار طريقاً كلاسيكية للتعامل مع الزمن من خلال التوازي بين زمن الحكاية الفعلي وزمن الخطاب مما أدى إلى افتقار الرواية إلى تقنيات اللعب بالزمن، كذلك يتم التعامل مع البعد المكاني الذي يتحول إلى مجرد إطار للأحداث ووصفاً خارجياً ليس إلا.

فيما تبدو زاوية الرؤية أحادية يهيمن فيها الراوي على السرد ويتسلط عليه بحيث نراه في كثير من الأحيان مقتحماً بشكل واضح وصريح لسياق الرواية المختلفة.

وهو يأخذ بشدة على رواية نهاد سيريس «السرطان» محاولة الكاتب قسر شخصياته وأحداث روايته وفق رؤية أيديولوجية مباشرة تقتل واقع الحياة الملموس وتجعله جافاً لا نبض فيه ص (96) إلا أنه يسوغ تلك التجربة للكاتب على ما فيها من هفوات باعتبارها العمل الأول للكاتب مما يشي برؤية غير نقدية تفكر بطريقة مدرسية تربوية بالعمل الإبداعي، وبالتالي تربت على كتف الكاتب وتدعوه إلى المثابرة والجد والعمل بصمت (وقد يسفر هذا الصمت عن عاصفة مدوية سيكون لها شأن في الرواية السورية) ص (96).

ولا تخرج الملاحظات وطريقة القراءة التي يطبقها على رواية نضال الصالح (جمر الموتى) عن سابقتها، فهيمنة الصوت الأحادي والمبالغة غير المقنعة وعدم نطق الشخصية بلغتها المنسجمة مع وضعها الاجتماعي هي ما يأخذه الناقد على الكاتب فيما تبدو مغايرة قليلاً قراءته لنص عبدالقادر عقيل (كف مريم).

الكتاب في مجمله مجموعة من المقالات تفاوتت أهميتها وتكررت أفكارها في كثير من الأحيان، إلا أن هذا النوع من النقد التطبيقي مازال ينقص المكتبة العربية خاصة وأنه يبقى مجرد مقالات حبيسة صحف.

*** اسم الكتاب: رواية القارئ**
*** المؤلف: نذير جعفر**
*** الناشر: دار شرقيات**
*** ١٢٠ صفحة**



دور الرمزي/ الأسطوري في الفعل الشعري

• عبدالكريم درويش

إن تحقيق الاستمرار، أو الوصول إلى الخلود أو بعضه، هو من أبرز هواجس الإنسان الحياتية والحضارية، ومن هنا، فالمرء يسعى أبدا لبلوغ هذا الهدف: إن كان عن طريق إنجاب الذرّية، أو إقامة النصب واللوحات التذكارية، أو الانتصارات العسكرية، أو الاكتشافات العلمية، أو المعتقدات الدينية، والعقائد الفكرية، أو من خلال العمل الفني، والشعر، مثل سواه من الفنون التي نمارسها ونعيشها، طالما يكشف عن هذا الهاجس ويعبر عنه. والفعل الشعري، بحد ذاته، يضحي في بعض معانيه محاولة من الإنسان/ الشاعر لتخليد آنية معينة من الزمن خلال فنية تصويرها وعبر توصيلها إلى الآخر/ الجماعة. ومن أبرز تقنيات هذا التخليد هو أن يجعل الشاعر للدفق الوجداني الذي يعايشه ويبغي توصياه امتدادا/ استمرارا في الماضي وطموحا إلى المستقبل. إنها

«خبرته» المازق على الوتر: هذه «الضربة» التي يمكن ها أن تحدث النغم أو الرنّة المطلوبة إلا إذا كان الوتر مشدودا إلى قطبين، وفي حالة «الفعل الشعري»، فالقطبان الأساسيان هما الماضي والمستقبل، أما منطلق «الضربة» فهو الحالي أو الآني.

الشاعر، إذن، ومن هذا التصور بالذات، لا يسعى فقط إلى الخلود في الآتي من الزمن، إنه يطمح أيضا إلى ربط رفقه الوجداني بالماضي، بالتراث: بالذاكرة الجمعية للقوم، عساه يكون أكثر خلودا وقدرة على التوصيل. ولعله من خلال هذا التصرف يسعى إلى تأكيد قوة حضوره ومحاولته قهر عذاب الفناء وألم الغربة اللذين يعايشهما كل إنسان. ومن هذا المنطلق، يمكن للمرء أن يفهم أن الفعل الشعري، في بعده الإنساني والحضاري الأسمى، هو انطلاق مباشر من التفاعل الذاتي للإنسان مع اللحظة الراهنة، تلك اللحظة المتآتية من الإحساس بآنية معينة من الزمن. وإذا ما كان هدف هذا التفاعل هو ترسيخ الآني بالأزلي في سعي دؤوب للتجانس مع ايقاع الحياة المستمر والمتوجه بطموح إلى الأبدي، فإنه يبدو من المقنع أن يرى المرء أن الأشكال والتراكيب الرمزية التي اخترعها الإنسان، وإن كانت تبدو في حقيقة الأمر هادفة إلى التوحيد بين الوجود المطلق والشعور. فهي أيضا وسيلة لتحقيق شيء من التوصيل للحالة الفنية.

هكذا يأخذ الرمز بعده الأساسي في الفعل الشعري، ويصبح أساسا لا غنى عنه في العملية الشعرية. إنه أبرز وأنضج وأقدر أسس عناصر إغنائها بالشعري، ومن هنا، أيضا، يمكن للمرء فهم مقولة /شيلر/ التي تركز على أهمية الرمز، والتي تعتبر أن كل ما في الشعر ليس سوى رمز للواقع، الفعل الشعري، إذن، هو فعل رمزي يعتمد الإشارة الموحية، المسبقة بالأبعاد والإيماءات، ليعبر من خلالها عن معاناة الواقع الفردي/الجماعي في سياق ربط الآني بالأزلي ووضعه ضمن طموح الحاضر المستمر إلى الأبدي. ولعل المرء، يستطيع إدراك أبعاد مقولة /تين/ التي ترى أن العمل الفني هو أبدا علامة أو رمز لإنسانية أو قومية أو عصر.

الرمز بالتالي، هو أداة اختصار وتكثيف وإيجاز، وربما تطوير لتصور معين، هو هذه الأداة الجمالية/المضمونية التي تنقل الانفعال من سياق الآتي الزائل بانتهاء لحظة إلى القديم الباقي بديمومة وجوده المتفاعل مع المطلق الزمني. إنه وسيلة الرحلة من لحظة محددة في الزمن إلى رحاب الوجود الباقي، وهو أيضا تلك الوسيلة التي يسعى الفنان من خلالها إلى توصيل المعيوش الذاتي إلى المعيوش الجمعي.

ولعل المرء لا يُبالغ إذا ما رأى في الرمز منهجا يتبعه الإنسان للخلاص من تهديد الفناء إلى اطمئنان الديمومة المتجذرة في الماضي، والمترئبة أبدا نحو الآتي.

فالرمز، وكما يقرر /ديلتاي/

يصبح النموذج الأسمى أو المثال، كما أنه يضحي دليلا للرؤيا الفنية يغنيها ويساهم في توصيلها. وكما يرى/ ديلتاي، فالمثالية الأبرز للفن تقع في العملية الرمزية القائمة على نقل ما هو داخلي بواسطة ما هو خارجي.

ولعل في هذا ما يفسر محاولة الشاعر للتخلص الدائم من محدودية المكتوب الوصول إلى رحابة المعيوش، وذلك كي لا يعود عندها للمكتوب أن يكون حاجزا أو عدوا لحيوية الفكرة. وهكذا، فالفعل الشعري، باعتماده الرمز، يصبح نابضا بقوة الحياة المستمرة والمتطورة دائما. ولعل في هذه الرؤية لدور الرمز في الحياة الإنسانية ما يوضح الرأي القائل بأن «الانسان حيوان رامز».

هناك من يرى، أيضا، أن لغة الرمز الشعري تنقل الإنسان من الفيزيائي إلى النفسي والحيوي. فالرمز ينطلق من مقولة محسوسة معروفة، أو توحي بأنها معروفة، بما تكتنزه من مضامين واضحة أحيانا ومبهمة في أحيان أخرى. فهو يضع الملموس الحسي في مستوى المعنوي والحيوي، وبذا تبتعد المعرفة الإنسانية من حيّز الموضوعية/ العلمية لتصل إلى آفاق الذاتية/ الفنية/ ومن هنا، يمكن القول إن قمة الفعل الشعري، في بعدها الإنساني الحيوي، هي أبدا في ارتباط هذا الفعل بالرمزية، وكلما ازدادت درجة الرمزية، كلما ازدادت وتعمقت درجة الفنية في العمل.

فالرمز بعد غني جدا، وهو يقول أشياء كثيرة تختلف باختلاف المتلقي، وطبعا باختلاف معارفه ومناحي ثقافته ومستوى طاقاته على التخيّل وإغناء الرؤيا الفنية.

وهكذا يتحول العمل بواسطة الرمز من التقرير المجرد إلى الفعل الموحي الذي يظل متفتحا على الاحتمالات اللامتناهية كما أنه يظل قادرا على توفير نوعية معينة من التوصيل.

وهكذا، أيضا، يتحول الشاعر، مع الرمز، من إنسان يقرر حقيقة إلى فنان يدعو الآخر، المتلقي للعملية الفنية، إلى حياة مختلفة، ولعل المرء يستطيع أن يدرك من خلال هذا التصور ما يذكر عن مقولة / هانزساكس/ التي ترى في القصيدة مجرد حلم يقظة اجتماعي. الإنسان غالبا ما يتعامل مع الواقع من خلال التقرير، أما الحلم، فإنه مجال الرؤيا والانفتاح المستمر على الأبعاد الواعدة.

الرمز، من هذا المنظار، يخرج عن حدود الموضوعية العلمية واليقينية التي تكتنف الرمز العلمي، إنه هنا الرمز الاستطيقي الذي ينبثق من ويعود إلى انطباعات ذاتية وأحوال وجدانية.

وما الأسطورة، إلا غنى رمزي، إنها تعتمد الرمز، تنطلق منه، تثري أبعاده، تطوّر رؤاه، تتوسع، وتصبح رمزا مركبا/ مشغولا. وربما كانت الأسطورة فعلا رمزيا مركبا فيه تفاعل مستمر لا ينتهي في توجه نحو الماضي أو الحاضر، بينما الرمز بحد

ذاته هو فعل بسيط غير مركب، كلاهما نوع من العلاقات الوجدانية المبتعدة عن «موضوعية» الموجود: المعرفة العلمية، والمتوجهة أبدا نحو «ذاتية» الموجود: المعرفة الفنية، وربما كانت الأسطورة، بحكم كونها رمزا مركبا/مشغولا أقدر على أن تكون مركبا أوسع لأكثر من فكرة وبعد ورؤيا، ومن هنا تأتي الأسطورة واعدة بغنى أقدر على شمول الرؤى المركبة. هكذا يمكن للمرء أن يفهم قول/ڤينيه/الذي يرى فيه أن الأسطورة تقود إلى نقطة الاتصال بين الخيّر والجميل، بين الواقع والمثالي.

ويمكن للمرء، بالتالي، أن يقول إن الأسطورة تقود إلى الأرض الحقيقية للشعر، ولعلّ القول إن الأسطورة قد انبعثت مغلفة بالدين، كما أن الدين نشأ ملفوفا بطابع الأسطورة، يجد مجالا أوسع لفهمه من خلال هذه الرؤية.

ويمكن النظر إلى الأسطورة، باعتبارها نوعين أساسيين: أحدهما يهتم بالقدسي، وثانيهما يركز على الإنساني، ولعل الأسطورة القديمة البدائية اهتمت بالرؤى القدسية: كان الأساس والتوجه فيها نحو الإله ودنيا الألوهة. إنها محاولة لتفسير العالم الإلهي، لاكتشافه وإدراكه، واكتناه أبعاده، هي مسيرة نحو القوى الغيبية، نحو المجهول المسيطر. أما الأسطورة المنبثقة عن العالم المتحضر فلعلها أكثر اهتماما بالإنسان.

إنها في معظم توجهاتها محاولة لتفسير الإنسان، لاكتشافه وادراكه، واكتناه أبعاده.



■ الكويت / حصاد الرابطة

زينب رشيد

■ المغرب

صدوق نور الدين

■ القاهرة

محمد الحمامصي

■ سورية

علي الكردي / د. وانيس باندك

• إعداد: زينب رشيد

مؤسسة البابطين تحتفي بـ فهد العسكر

في إطار المساهمة في احتفاليات «الكويت عاصمة للثقافة العربية»، أقامت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أمسية شعرية في رابطة الأدباء تضمنت إلقاء عدد من القصائد لرموز الحركة الشعرية في الكويت.

وبهذه المناسبة ألقى الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين كلمة قال فيها:

بسم الله الرحمن الرحيم

الأخ الكريم الأستاذ عبدالله خلف،
الأمين العام لرابطة الأدباء

الإخوة أعضاء الرابطة

الأساتذة الكرام

أيها الحفل الكريم -

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

أرحب بكم جميعا أجمل ترحيب، ويطيب لي أن أحييكم في هذه الأمسية الجميلة التي تستهل بها مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أول أنشطتها ضمن مشاركاتها العديدة في احتفالات الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام 2001، وقد اخترنا اسم المرحوم الشاعر فهد العسكر عنوانا لهذه الأمسية بمناسبة مرور خمسين عاما على رحيله، وهو شاعر الكويت الغني عن التعريف الذي اتسم شعره

بالجزالة والفنية العالية. وستكون هذه الأمسية مستهلا لأمسيات شعرية أخرى وأنشطة على مدار العام، منها ندوة شعرية كبرى وملتقى باسم الشاعر عبدالله الفرج وإصدار سلسلة مختارات من الشعر العربي الحديث في القرن العشرين ومسابقة شعرية على مستوى الناطقين بالعربية داخل الوطن العربي وخارجه.

أيها الإخوة الكرام

إن هذه المشاركات ليست من باب الواجب الوطني فحسب، وإنما هي صدى لما أنجزته الكويت على المستوى الثقافي منذ بدايات القرن العشرين رغم الإمكانات المادية البسيطة آنذاك، ولكنها عزائم الرجال عندما تتعلق المسألة بالوطن والمواطن، وتنامت تلك الجهود الخيرة في ثلاثينيات القرن وأربعينياته وتعاظمت بعد ذلك لتصبح الكويت بؤرة ضوء ساطعة في عالم الثقافة العربية بدءا من مجلة «العربي» ذائعة الصيت ومرورا بالسلاسل الشهرية والفصليات الثقافية التي أصدرتها وزارة الإعلام والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وصولا إلى ما نحن فيه من اختيار موفق للكويت عاصمة للثقافة العربية وهو كما تعلمون اختيار تم عن جدارة واستحقاق.

أيها الإخوة الكرام

لقد سارت مؤسستكم، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين، في منهج ساندها فيه رجالات الثقافة العرب من شعراء وأدباء وأكاديميين، باذلة كل جهودها للارتقاء بالثقافة العربية كطريق موصل للتنمية بشكلها الشامل، ولاعتبار مهم آخر هو أن الثقافة خير وسيلة لإصلاح ما تفسده القنوات الأخرى التي يكون من طبيعتها اختلاف وجهات النظر حولها. وقد اختارت الشعر من بين الفنون العربية الكثيرة ليكون مجال نشاطها باعتباره ديوان العرب ومناط مآثرهم ومفاخرهم والمؤرخ للكثير من أحداثهم ولتاريخه الطويل في ضمير الأمة، ولقد نالت المؤسسة تقديرا لجهودها العديد من الشهادات والأوسمة، التي هي في الحقيقة شهادات وأوسمة تعلق على صدر الكويت، ويعود للكويت أولا وأخيرا الفضل فيها.

أيها الحفل الكريم

لقد اخترنا أن تكون هذه الأمسية تخليدا لذكرى شعراء الكويت الراحلين، ولكن أحد الشعراء الذين تمت إضافتهم إلى القائمة الأصلية، بناء على رغبة كريمة، هو شاعر يعيش بيننا، ألا وهو الشاعر إبراهيم الجراح أطال الله في عمره ومتعه بالصحة والعافية.

ختاما أرحب بالحضور الكريم ثانية، وأشكر للأخ الأمين العام لرابطة الأدباء وأعضائها الكرام إتاحتهم إقامة هذه الأمسية في مقر الرابطة، وأرجو لكم أمسية ممتعة.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

القاصتان: كوليت بهنا ولطيفة بطي في رابطة الأدباء

بدعوة من «مجلة الكويت»

وبالتعاون مع رابطة الأدباء ألقت القاصتان: كوليت بهنا/ سوريا، ولطيفة بطي/ الكويت، عددا من قصصهما القصيرة في مقر الرابطة بحضور عدد كبير من الكتاب والمثقفين والصحافيين، وقد قدمهما إلى الحضور الروائي إسماعيل فهد إسماعيل الذي أشار إلى تميز كل من القاصتين على الرغم من اختلافهما في الأسلوب والأدوات الفنية. وقد عقب على القصص عدد من الكتاب منهم: د. فايز الداية، صالح العاقل، فاطمة يوسف العلي، محمد بسام سرميني، ليلى العثمان، حميد الأمين، ليلى محمد صالح.

محاضرات

- «**الأدب الأمريكي الأفريقي..**» موضوع المحاضرة التي ألقاها الكاتب الأمريكي «آل يونغ» وتحدث فيها عن أثر الثقافة الأفريقية في الأمريكية من خلال بعض الأدباء الأمريكيين ذوي الأصول الأفريقية.

- «**البحر وسيلة الاتصال**» محاضرة للباحث الكويتي حسن صالح شهاب تحدث فيها عن البحر كنافذة للاتصال والتواصل بين الكويت واليمن.

- **ثلاثة شعراء من اليمن:**

استضافت الرابطة ثلاثة شعراء يمنيين من خلال أمسية شعرية أحيتها لهم في مقرها. وهم: مختار علي بن علي، حسن باحارثة، هدى إقبلان.

مشاركات

شاركت الأديبة فاطمة يوسف العلي عضو رابطة الأدباء في ندوة: «الكتابة، المرأة، المجتمع.. مقاربات وتجليات» التي نظمها اتحاد كتاب المغرب في مدينة آسفي بحضور عدد كبير من المبدعات العربيات.

وقد ركزت في دراستها التي قدمتها إلى الندوة على الكيفية التي يتعامل بها النقاد مع نتاج المرأة القصصي والروائي وذلك عبر تجربتها الإبداعية/ الذاتية.

وعرضت الكاتبة خلال حديثها تجربة الشعب الكويتي إبان أزمة الاحتلال وتداعياتها على الأسرة الكويتية، والطفل، ومعاناة فقد الشهيد والأسير.

وقد لاقت الندوة نجاحا كبيرا من خلال الحضور الكثيف، والتعقيبات النقدية وتغطية وسائل الإعلام والاحتفاء الذي قوبلت به المشاركات من قبل والي المدينة، ورئيس اتحاد كتاب المغرب الدكتور حسن نجمي، وجمهور الثقافة في مدينة آسفي.

إصدارات كويتية

- **«تاء مربوطة» لفاطمة يوسف العلي:**

بعد روايتها الأولى «وجوه في الزحام»، وكتابها «عبدالله السالم.. رجل عاش ولم يمت»، ومجموعتها «وجهها وطن»، صدر للأديبة الكويتية فاطمة يوسف العلي مجموعة قصصية جديدة «تاء مربوطة» عن مركز الحضارة العربية في القاهرة.

وقد تضمنت المجموعة عشر قصص هي: خالتي موزة، تاء

مربوطة، عندما كان الرجال... حريما للسيدة، ما فيها شيء، أنا.. وهو.. وهو، هلا.. يا عيوني، الثالثة.. آه، فتاة.. وحيدة، أوجاع امرأة.. لا تهدأ، رنين جسد.

وقد كتب محمد جبريل على غلاف المجموعة قائلا:

«... عالم فاطمة يوسف العلي يناقض مفهوم فرانك أوكنور للقصة القصيرة، وأن أبطالها ينتمون إلى الطوائف المغمورة، تلك التي تعيش على هامش المجتمع سدى. عالم الكاتبة هو الأسرة الكويتية - المرأة والرجل تحديدا - دون تقيد بالمستوى المادي، ولا حتى الإشارة إليه.

ولعل المستوى المادي المرتفع هو الأرضية التي تتحرك فوقها كل الشخصيات، بصرف النظر عن اختلافات المستويات الاجتماعية أو المادية أو النزاعات الطارئة، أو وضع المرأة في الأسرة، وفي المجتمع عامة.

«وجوه للإبداع» لعواطف الزين:

«وجود للإبداع» هو عنوان الكتاب الذي صدر حديثا للكاتبة والصحافية عواطف الزين عن دار الحداثة في بيروت، وهو عبارة عن قراءة جديدة في أفكار وآراء وتطلعات نخبة من المثقفين الكويتيين والعرب من خلال حوارات أجريت معهم وكتابات نقدية عن عطاءاتهم في شتى مجالات الأدب والفن وتسليط الضوء على جوانب وملامح من حياتهم الثقافية داخل مجتمعهم وخارجه، ومعرفة مدى مساهمة المثقف والكاتب والشاعر في إيصال رسالته إلى الناس.

الكتاب مساحة جديدة للاحتفاء بأهل الأدب والثقافة بمناسبة الاحتفال بالكويت عاصمة للثقافة العربية لعام 2001م، وهو يقع في (320 صفحة) من القطع الكبير، والغلاف من تصميم فرح فؤاد الهاشم.

خولة القزويني و«امرأة من زمن العولمة»

بعد خمس روايات، وثلاث مجموعات قصصية، وعدد من الكتب، صدر للأديبة الكويتية خول القزويني مجموعة قصصية جديدة بعنوان: «امرأة من زمن العولمة» تشتمل على عدد من القصص هي: زوجة قلقة، ما بين الحلم والواقع، امرأة من زمن العولمة، الحقيقة لها لسان، إجازة زوجة، بالإضافة إلى مجموعة من المقالات.

وتتميز هذه المجموعة بقربها الشديد من القضايا والمشكلات الواقعية التي تؤرق المرأة، والتي تتناولها عبر أسلوب شائق بعيدا عن التهويمات اللغوية والاسترسالات الإنشائية.

«وداعا.. أيها المواطن» للكاتب عبدالرزاق العلي:

«وداعا.. أيها المواطن» مجموعة قصصية للكاتب عبدالرزاق العلي/ إصدار شخصي، تشتمل على ثماني قصص هي: أحلام سجينة، تصريح مرور، الخروج من الإطار، قنطرة السفرجل، القائد المنتظر، خارج نطاق الجاذبية، وداعا.. أيها المواطن، أعرج العرجاوي.

تلتقط المجموعة نماذج بشرية مغمورة من الواقع وتحاول تسليط الضوء على حياتها وهمومها وإحباطاتها عبر سرد واقعي لا يخلو من الجنوح إلى السخرية المرة.

هند الشومر و«الإقلاع عكس الحب»

مجموعة من الخواطر الوجدانية، والقصائد القصيرة التي تنطلق من هموم ومعاناة ذاتية لتصب في الهم العام وتخاطب وجدان القارئ أينما كان.

قدم للكتاب الأستاذ أنطوان بارا قائلا: «الدكتورة هند الشومر في كتابها الأول هذا تدخل من عالم الطب إلى عالم الأدب عبر بوابة الكلمة الشفيف، لتقدم لنا صورا من تفاعلات نفسية وخواطر قلمية بأسلوب سهل مبسط، سداه النغمة الحبلى بالإحساس، ولحمته العبارة المضمخة بعطر الصدق.

- «ليس يعرفني أحد» للشاعر عبدالعزيز النمر:

بعد دواوينه الثلاثة: «ملح العذاب»، و«تمتمات ما بعد اللقاء الأخير»، «وأحبك مرة أخرى»، صدر للشاعر عبدالعزيز النمر ديوان جديد بعنوان «ليس يعرفني أحد» يمزج بين الغنائية، وقصيدة التفاصيل، ونثريات الحياة اليومية في محاولة لتقديم صوت يخص الشاعر وحده، وإن كان يستلهم تجارب الآخرين.

مجموعة قصصية من الأدب الباكستاني الحديث

تأليف: مجموعة من القاصات الباكستانيات
ترجمة: عامر الزهير
مراجعة: شاهر عبيد

في هذا العدد من سلسلة «إبداعات عالمية» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب يجد القارئ مختارات من القصص لكاتبات من باكستان، تندرج تحت عنوان «مجموعة قصصية من الأدب الباكستاني الحديث» وهي مترجمة من لغة الأوردو لعدد من الكاتبات البارزات ثم الأقل شهرة في مجال القصة القصيرة في باكستان.

تتمتع قصص هؤلاء الكاتبات بالسهولة، لكنها تكشف أيضا عن تحد في الشكل والمضمون، وهي قصص عامة، لكنها ذات أصول عميقة في التجربة الذاتية لأمة كاملة ولنفسيتها.

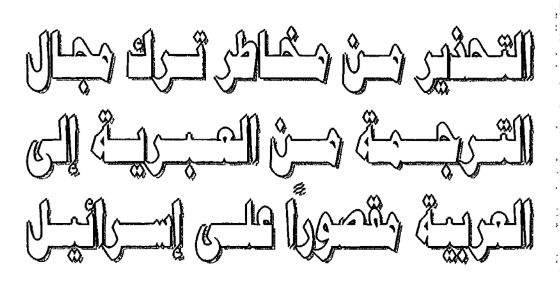
وهنا تبزغ وتظهر مسألة تتمثل فيما تركته السنوات الأربعون الأولى من تاريخ البلاد - منذ التقسيم وحتى موت بوتو - من تأثير في خيال نسائها. فعلى الرغم من أن هذه المجموعة القصصية تتضمن تجارب ذاتية محضة، وأن هؤلاء الكاتبات لا يخضن التجارب السياسية قدر خوضهن في التجارب الشخصية، إلا أننا نجدهم قد تحررن من ذلك وكتبن في إطار من الوعي السياسي الذي ميز كاتبات الرعيل الأول من النساء والأديبات.

ومع أن هذه المختارات تركز بشكل واسع على نصوص كتبت بين العام 1960 و1980 إلا أن هناك كاتبتين لمع نجمهما في وقت مبكر هما (ممتاز شرين وخديجة مستور)، أوضحتا بشكل فعال النزعتين المهيمنتين، وهما النزعة الجمالية - الخرافية، والنزعة الواقعية - الاجتماعية، ومع ذلك فإن كل واحدة منهن تظهر بعضا من ملامح النزعة المتضادة في أعمالها.

القاهرة

● محمد الحامصي

في ندوة حول الترجمة من اللغات الشرقية وإليها...



حذر أكاديميون ومترجمون كبار من ترك ساحة الترجمة من العبرية إلى العربية مقصوراً على الطرف الإسرائيلي الذي يختار الأعمال التي تهدف إلى خدمة فكره وثقافته وتوجهاته... ومن استخدام الترجمة الأدبية في إسرائيل كوسيلة لتطبيع العلاقات مع العرب، من خلال تنشيط الترجمة من العبرية إلى العربية والعكس.

وطالبوا بدعم حركة الترجمة التي تتم من اللغات الشرقية (العبرية، الفارسية، التركية، الأردية...إلخ) إلى العربية والعكس، وذلك من خلال مترجمين عرب يحملون توجهات تخدم القضايا والثقافة العربية، وتحمي الثقافات المختلفة من التشويه عند نقلها من أو إلى العربية

جاء ذلك في ندوة موسعة شهدتها القاهرة مؤخرا تحت عنوان (الترجمة من اللغات الشرقية وإليها)، واستمرت يومين، ناقشت خلالهما 35 بحثا وورقة بحثية حول الترجمة من اللغات الشرقية وإليها... حيث أكد د. بديع محمد جمعة على أهمية الترجمة في الخروج بالأدب العربي إلى العالمية... قائلا: إنه إذا كان الهدف الأساسي هو نقل اللغة العربية وآدابها من مجال المحلية إلى العالمية، هو هدف بعيد المنال في الوقت الحاضر، فلا أقل من أن نهدف إلى تحقيقه في دول الجوار الآسيوي والأفريقي وليس هذا الأمر بعسير، خاصة أن الآسيويين والأفارقة، تربطهم بالعالم العربي صلات عديدة وعلاقات عميقة الجذور، وأن ثقافة هذه الشعوب وآدابها، نشأت في أحضان اللغة العربية، وأن حركة الترجمة من اللغة العربية كانت النافذة التي أطلت منها شعوب هذه البلاد على الحضارة الإنسانية. إن من واجب الأمة العربية اليوم أن تشجع أدباء وعلماء هذه البلاد الآسيوية والأفريقية على ترجمة روائع الأدب العربي إلى لغاتهم، كما فعلوا مع تراث الأجداد والآباء.

وتناول محمد أبو غدير تأثير العولمة على الترجمة من العبرية إلى العربية، مؤكدا أنه لا يمكن مقارنة حجم الترجمة المصرية من العبرية إلى العربية، خاصة في مجال الكتابات التاريخية، الدينية والأدبية، بما تقوم به إسرائيل من ترجمة العديد من الكتابات المختلفة من العربية إلى العبرية والعكس...

وأن هذا الوضع سيؤدي إلى عدة مخاطر منها ترك مجال الترجمة من العبرية إلى العربية مقصوراً على الطرف الإسرائيلي، الذي سيختار الأعمال التي تخدم فكره وثقافته وتوجهاته ، وأن العديد من تلك الترجمات التي تتم في إسرائيل من العبرية إلى العربية، تعرض الآن للبيع في الشارع داخل بعض البلدان العربية، رغم ما تحويه من أشياء يرفض أي باحث أو مترجم عربي ترجمتها ونشرها... ومن هنا تبرز الحاجة إلى وضع برامج عربية للترجمة من العبرية إلى العربية، بما يخدم القضايا والتوجهات العربية.

وتناول د. عبد الخالق عبدالله توظيف المصطلح الصهيوني في أدب الأطفال منذ قيام إسرائيل، مشيراً إلى خطورة استخدام المصطلح الصهيوني في أدب الأطفال في إسرائيل، حيث يصبح وسيلة لتثقيف النشء على مبادئ وتوجهات صهيونية، تتسم جميعها بغرس مفاهيم ادعاء السمو والرفعة، بينما نغذي مفاهيم التدني الذهني والضعف الجسدي للشخصية العربية، وإلصاق صفات لا يمكن أن تؤسس حياة تدعو إلى حسن الجوار أو إلى تطبيع العلاقات مع شعوب المنطقة.

وأشار د. محمد ضيف عبدالسلام إلى استخدام الترجمة الأدبية في إسرائيل كوسيلة لتطبيع العلاقات مع العرب، مؤكداً أنه بعد توقيع معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية،

نشطت حركة الترجمة الأدبية في إسرائيل من العبرية إلى العربية والعكس، في عدة إطارات بهدف المساهمة في تطبيع العلاقات مع الأدباء العرب بصفة خاصة ومع الجماهير العربية بصفة عامة. ومن الإطارات التي شهدت نشاطا ملحوظا لحركة الترجمة الأدبية في إسرائيل مجلتا (لقاء) و(ايبريون) الإسرائيليتين، والمعاهد العلمية المتخصصة الملحقة بالجامعات الإسرائيلية مثل معهد «هاري ترومان للدراسات في الجامعة العبرية بالقدس» ومعهد اللغة والآداب، ومعهد ترجمة الأدب العربي في جامعة تل أبيب.

وفيما يتعلق باللغة الفارسية، تناول د. محمد نور الدين «الألفاظ والتراكيب العربية في الفارسية وأثرها في الترجمة «مؤكدا أن اللغة أخذت تنتشر بين سكان إيران بعد الفتح الإسلامي، حيث أصبح الفرس ينظرون إلى العربية بتقديس بوصفها لغة القرآن، وعندما أخذت القومية الفارسية تنهض من جديد، وتحاول إحياء اللغة الفارسية، اعتمدت في كثير من الكلمات على المصطلحات العربية، كما أنها كتبت بحروف عربية، ونتيجة لهذا التأثر أصبح من غير الممكن أن يكتب الكاتب أو ينظم الشاعر شيئا بالفارسية، بحيث تكون كتابته خلوا من الألفاظ العربية، وهناك محاولات كثيرة جرت لتجنب العربية، كلها باءت بالفشل ولم يتمكن مؤلفوها من الابتعاد عن التأثير العربي. وكان للكتب التي ترجمت من العربية إلى الفارسية الأثر الكبير في انتقال كثير من الألفاظ والتراكيب العربية إلى اللغة الفارسية الإسلامية، ومنها على سبيل المثال (تاريخ الطبري)، (تفسير الطبري) كما أن هناك من الكتب ما ألف باللغتين الفارسية والعربية، مثل كتاب (حدائق السحر في رفاق الشعر) لرشيد الدين الوطواط، وهو كتاب في علم البديع.

ويحذر د. محمد نور الدين من أن الألفاظ العربية في الفارسية تخضع لبعض التغيير وهذا أمر طبيعي بالنسبة لأي لغة مقتبسة، ويمكن إجمال التغيرات في: تغيير في نطق الكلمات، تغيير في المعنى. ومن هنا يصادف المترجم صعوبة بالغة في هذا الصدد، حيث يواجه كثيرا من المفردات والتراكيب العربية المستخدمة في الفارسية، وقد تغير معناها، وأصبح لها مدلول آخر، لذا ينبغي على المترجم معرفة الدلالات الجديدة لتلك الألفاظ العربية، حتى يتسنى له ترجمتها ترجمة صحيحة، ومن هنا كانت كثرة استخدام الألفاظ والتراكيب العربية في اللغة الفارسية، بقدر ما تيسر تعلم هذه اللغة، بقدر ما تتسبب أحيانا في وقوع أخطاء جسيمة في الترجمة إذا لم يكن المترجم على علم بكل دقائق استخدام هذه الألفاظ العربية في الفارسية. وأكد كلام د. نور الدين الدراسة التحليلية النقدية لترجمة كتاب (راحة الصدور وآية السرور) للراوندي، والتي طرحتها خلال الندوة د. فاطمة نبهان عودة.

ويكشف د. عبدالعزيز محمد عوض الله عن إشكاليات الترجمة العربية إلى التركية... حيث جاءت الترجمات من خلال جهود فردية، تتوخى الترجمة الحرفية دون التطرق إلى تفاصيل الأحداث أو ضرب الأمثال، التي قد تفيد في الشرح أحيانا، أو تضر بالمعنى في أحيان أخرى، كما هو الشأن في كتب التفاسير وما استدرجت إليه بشكل خاص في موضوع الإسرائيليات.

والمأخذ على هذه الترجمات أنها تعجز في غالب الأحيان عن الكشف عن بلاغة القرآن الكريم، التي هي معجزة بكل المقاييس لا تدرك إلا في اللغة العربية.

وتتناول د. ابتسام صالح الدين إشكالية ترجمة التراث الأدبي الأردي مؤكدة أن اللغة الأردية دأبت منذ نشأتها على الجمع بين ألفاظ لغات الهند المحلية، وألفاظ اللغات الإسلامية، ثم أضيف إليها في العصر الحديث الكثير من ألفاظ اللغة الإنجليزية، وكان ذلك سبباً في وجود صعوبة خاصة عند ترجمة التراث الأدبي الأردي، تتمثل في ضرورة الإلمام بجميع هذه اللغات التي أصبحت ألفاظها وتراكيبها جزءا من بنيان اللغة الأردية، وقد زاد من هذه الصعوبة وجود تباين بين لغة أدباء الأردية على اختلاف الزمان والمكان، حتى أصبحنا نرى أن التراث الأدبي الأردي في كل بقعة من بقاع الهند وفي كل فترة زمنية يغلب عليه ألفاظ إحدى هذه اللغات وقواعدها.

.. ويوجب ذلك على المترجم ضرورة الإتقان الكامل لتلك اللغة التي يزداد تأثيرها على العمل الذي يقوم بترجمته... هذا فضلا عن الإلمام الكافي باللغات التي تتكون منها اللغة الأردية.

ويقدم د. جمال عبدالسميع الشاذلي دراسة بعنوان ترجمة رواية السكرية لنجيب محفوظ إلى العبرية كاشفا عن اهتمام إسرائيل بالأدب العربي بصفة عامة، وأدب نجيب محفوظ بصفة خاصة، بوصف شيخ الرواية العربية وأول أديب عربي يحصل على جائزة نوبل... مؤكدا أن اهتمام إسرائيل بالأدب العربي ينطلق من أنه يكشف عن العديد من جوانب واقع المجتمع العربي والشخصية العربية وبالتالي تمت ترجمة العديد من أعمال محفوظ إلى العبرية، ومن هذه الأعمال السكرية، وهي الجزء الثالث من الثلاثية، وهي الترجمة التي قام بها الأديب الإسرائيلي العراقي الأصل سامي ميخائيل، الذي على الرغم من معرفته للغة العربية لأنه عاش فترة في العراق، ومعرفته بالعبرية، بوصفها اللغة التي استخدمها بعد هجرته إلى إسرائيل، إلا أن ترجمته شابتها عدم الدقة في بعض المواضع من الرواية، ومن الممكن إيجاز الملاحظات على الترجمة في عدة نقاط أهمها: تغيير اسم الرواية إلى (بيت في القاهرة... الجيل الثالث) وهو تغيير غير مقبول لأن اسم العمل يكشف عن العمل كله والسكرية مكان في القاهرة القديمة كان عليه أن يترجمه كما هو - إهمال الجمل الإعتراضية في الكثير من

المواضع - عدم توحيد الترجمة، فنجده يترجم الكلمة العربية إلى كلمة عبرية، ثم يترجم نفس الكلمة لكلمة عبرية أخرى - إهمال علامات الترقيم وترجمة الأسماء إلى العبرية، وكان عليه نقلها إلى العبرية دون ترجمة - التخبط بين المفرد والجمع فتارة يترجم المفرد جمعا وتارة يترجم الجمع مفردا - تغيير المعنى بالترجمة لمعنى مخالف - إسقاط العديد من الكلمات في الترجمة - إهمال عنصر الزمن في الترجمة.

وأخيرا فقد تطرقت الندوة أيضا للترجمة من وإلى لغات شرقية أخرى أقل أهمية من اللغات الخمس الكبرى العربية، الفارسية، العبرية، التركية، الأردية... لكن الأبحاث والأوراق البحثية خلصت في النهاية إلى ضرورة تحقيق مزيد من الاهتمام والدعم للترجمة من العربية إلى اللغات الشرقية والعكس كمدخل ضروري لفرض سيادة الثقافة العربية من جديد في المنطقة على أبواب العولمة..

لعبة الألوان

إحدى الموضوعات الرئيسية لفن الرسم عند الفنانة التشكيلية الإيطالية ليتشا مارتيني، كما تجلى في معرضها الذي أقامته بقاعة جاليري المعهد الثقافي الإيطالي بالقاهرة الشهر الماضي، هو شغفها بالطبيعة وعلى الأخص بالزهور.. إن تفجر وتدرج اللون الذي أطل من لوحاتها في لعبة الفاتح والغامق والشفاف، لا يوضح فقط قدرتها ومهارتها في استخدام تقنيات الباستيل والزيت والجواش، ولكن أناقة وتناسق إبداعها الفني.. وليتشا ولدت في عام 1948، وعاشت بباريس حتى عام 1974، ثم انتقلت إلى القاهرة، وقد أظهرت منذ فترة المراهقة حبها العميق واهتمامها بفن الرسم، فكرست ذاتها لتعميق دراسة تاريخ الفن، والتحقت بالعديد من دورات فن الرسم وهي عضو بجاليري كايرو آرت جولد، وشاركت بأعمالها في العديد من المعارض الجماعية.

• صـــــــدوق نــورالــديــن

رسالة..

المغرب الثقافية

إن أبرز حدث ثقافي فكري ركزت عليه الصحف المغربية في تقييماتها للسنة الفارطة هو مغادرة الدكتور عبد الله العروي للجامعة المغربية. وبالتالي إحالته على التقاعد.. والواقع أن هذه الجامعة ارتبطت به أصلا.. ذلك أن نخبة من المثقفين والمفكرين تتلمدوا على يديه.

وإذا كان هذا على المستوى الداخلي فإن صدور كتابه «الأيديولوجية العربية المعاصرة» 1970 وحده كان كافيا لإعلان اسم الدكتور العروي في عدة منابر ثقافية عربية وغربية.. وبالتالي هو ما فتح النقاش أمام العديد من الآراء والطروحات التي تولت بالنقاش ما قدمه العروي في مؤلفه.

وأما عالميا فإن تدريس العروي بعدة جامعات في فرنسا وأيضا في بريطانيا يجسد نوعا من الاعتراف

بمكانته وكفاءته الفكرية والإبداعية في الوقت نفسه. ولعل الدليل الأقرب إلينا فوزه بجائزة كاتالونيا الإسبانية مؤخرا وهي تعد من أهم الجوائز العالمية.

إن العروي وهو يغادر الجامعة المغربية سيتفرغ للتأليف والإبداع وهو مكسب أساس للثقافة والفكر العربي.. هذا الذي يتوقع على الدوام سماع صوته وآرائه في مجمل القضايا المطروحة.

وإذا كان هذا الجانب المتعلق بالتفرغ مهما فإنه من ناحية أخرى يعد خسارة للجامعة المغربية التي تعد في أمس الحاجة إلى عطاءاته وجهوده.. إلا أن الأمانة تقتضي أن نشير في هذا المقام بأن المناسبة لم تمر بريئة وبيضاء كما اعتيد على ذلك، وإنما عمد الناشر بسام كردي إلى إصدار مؤلف استثنائي بكل المقاييس.. وذلك تحت عنوان «محاورة فكر» ولقد تضمن هذا المؤلف مجموعة من الدراسات التي كتبت عن العروي في عدة مناسبات.. ونجد من بينها ما كتبه الزعيم علال الفاسي ومحمد عابد الجابري وعبد السلام بن عبد العالي وكمال عبد اللطيف إلى الدكتور عزيز العظمة وآخرين. وتم التمهيد للكتابة بالكلمة التالية: «بمناسبة وداع العروي للجامعة المغربية نقوم بنشر هذا الكتاب الذي يجمع حوارات معه ومقالات كتبت عن أعماله.. كتحية للدكتور العروي المفكر والصديق».

والواقع أن الناشر الأستاذ بسام كردي قدم خدمة رائعة للثقافة المغربية والعربية إذ وضع بين يدي المثقفين كتابا قيما فات بعضهم الانتباه إلى محتواه على قيمته وأهميته.

إذا كان هذا أهم حدث فإن ما استقطب الاهتمام على السواء مرض الروائي المغربي الأستاذ محمد زفزاف والذي يرقد في إحدى المصحات بباريس قصد العلاج. وهو يعاني أصلا من مرض السرطان.. والأمل أن يتماثل إلى الشفاء في القريب العاجل.

وأما من حيث الإصدارات فإن أهم إصدار كان وليد السنة الرواية الرابعة للروائي أحمد التوفيق بعد أعماله:

1 - جارات أبي موسى
2 - شجيرة حناء وقمر
3 - السيل

وتقع الرواية في 400 صفحة وتتناول التراث الموسيقي المغربي الذي لم يسبق تناوله في أعمال روائية سابقة على أن التأطير الأساس تمثل في الجانب التاريخي.. ومن المتوقع أن تحظى هذه الرواية باهتمام لافت ودال.

ومن حيث الجانب الفني جاء فوز الفنان المغربي عبد الوهاب الدكالي بالدرع الذهبي تتويجا له على جهوده الإبداعية في مجال الغناء والتلحين وهو الذي عرف بعطاءات دالة ومعبرة سواء في الغناء الشعري أو غيره.

إصدارات

أصدر الدكتور عبد الفتاح كيليطو

كتابا جديدا عن دار توبقال للنشر.. ويتعلق موضوعه بما كتبه الشاعر أبو العلاء المعري وذلك من حيث متاهات القول.. وكالعادة فإن كيليطو ينحت لذاته لغة خاصة على المستوى النقدي.. وهي لغة تتراوح بين الإبداعي والثقافي والفكري على الرغم من مظهر التكرار الذي يسم كتاباته.

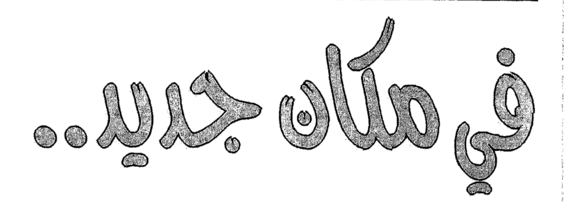
«سؤال الأخلاق» هو العنوان الجديد للمؤلف الدكتور طه عبد الرحمن.. وهو كتاب يبحث فيه المسألة الأخلاقية ويتناولها من عدة زوايا موفيها حقها في الإبداع والتأليف.

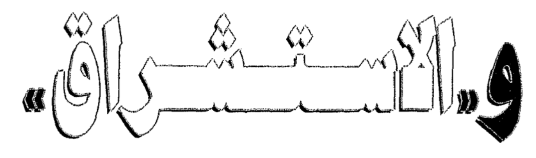
العدد الجديد من مجلة وزارة الشؤون الثقافية جاء خاصا بالحداثة.. وقد تم تداولها من حيث المجال الفكري والإبداعي.. وذلك بحكم الأسماء المشاركة في العدد والتي جمعت بين مفكرين ومبدعين.. ولقد حظيت تجربة العروي باهتمام لافت.

«المغرب وأوروبا» عنوان الكتاب الجديد للدكتور عبد المجيد فوزي.. ويتناول فيه الباحث موضوع التقدم الذي شمل الغرب دون أن يحظى به العرب.. ولكأنه إجابة عن سؤال لماذا تقدم الغرب وتأخر غيره.. صدر الكتاب عن المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء- بيروت.

• عــلــي الــكــردي

معرض الكتاب العربي السادس عشر بدمشق





على هامش فعالياته الثقافية

موضوعات «الاستشراق» هو عنوان الفعاليات الثقافية المرافقة لمعرض الكتاب العربي السادس عشر، الذي بدأت فعالياته في دمشق، وفي هذا الإطار قدم عدد من الباحثين المتخصصين مجموعة محاضرات لمقاربة هذا الموضوع الشائك، فالدكتور عبد النبي اصطيف أستاذ الأدب المقارن بجامعة دمشق، تحدث عن وسائل التوجه «نحو استشراق جديد»، داعيا إلى بذل الجهد العلمي والوظائف المعرفية والإنسانية من

أجل استبدال الاستشراق التقليدي (بعد أن حدد مفهومه) باستشراق جديد، وتحدث الدكتور محمد شاهين (الأردن) حول رحلة الاستشراق، فيما تحدثت الباحثة اللبنانية زينات بيطار عن الاستشراق في الفن التشكيلي الأوروبي، ومن تونس تحدث الدكتور هشام جعيط عن «نقد الاستشراق من وجهة المنهجية التاريخية».

كما تحدث كل من: د. أحمد أبو زيد (مصر) عن «الاستشراق والتمركز الغربي حول الذات» ود. فؤاد شعبان (الأردن) عن «الأرض والإنسان في خطاب الاستشراق الأمريكي».

التقينا الدكتور غسان اللحام مدير المعرض الذي تحدث عن جديد هذه الدورة والفعاليات الثقافية المرافقة، ولماذا اختار موضوع «الاستشراق» عنوانا لها فقال:

يتميز معرض الكتاب العربي السادس عشر، الذي يقام في دمشق في الفترة ما بين «11 ـ 21» من الشهر الجاري بمجموعة متغيرات جديدة أهمها: تغيير المكان، الذي نُقل من فضاء مكتبة الأسد إلى أجنحة معرض دمشق الدولي، حيث يتيح المكان الجديد مساحات أرحب أمام الناشرين وأمام الزائرين الذين بات بإمكانهم التحرك بسهولة بين أجنحته، ولعل لغة الأرقام هي التي تضيء أمامنا أهمية هذا التغير الحاصل، فالعناوين التي ستعرض بلغت هذه الدورة 36150 عنوانا، وعدد الأجنحة المخصصة «313» جناحا أما عد دور النشر المشاركة (السورية والعربية والأجنية) فهي «428» دارا تعود لإثني عشر بلدا عربيا هي: «الأردن، الإمارات، تونس، السعودية، سوريا، لبنان، مصر، الكويت، قطر، المغرب، اليمن» ويشارك وكلاء دور نشر أجنبية من «أمريكا، إيران، بريطانيا، روسيا، فرنسا، تركيا» إضافة إلى مشاركة منظمات إقليمية ودولية رسمية هي «جامعة الدول العربية، جمعية الهلال الأحمر السوري، المنظمة العربية للتربية والعلوم، المركز العربي للتعريب»، وهناك اهتمام خاص هذا العام بأجنحة الكومبيوتر والمعلوماتية التي بلغت تسع دور متخصصة.

يتيح المكان الجديد للناشر عرض كتبه بشكل أفضل، كما يتيح للزائر الاطلاع على تلك النتاجات الثقافية بشكل مريح، بمعزل عن الازدحام الذي كانت تشهده الدورات السابقة.

وما يميز دورة هذا العام أيضا، الوجود الكثيف لكتب الأطفال، وذلك بدعوة وتشجيع من إدارة المعرض، وهي بمجموعها كتب جميلة وجذابة تحوز على اهتمام الطفل وإعجابه، وكلنا يعلم الأهمية الكبيرة لاعتياد الطفل على المطالعة منذ الصغر.

حول الفعاليات الثقافية المشاركة على هامش المعرض يقول د. اللحام: الموضوع العام لهذه الدورة هو الاستشراق، وقد اخترنا هذا الموضوع نظرا لأهمية الإطلال على وجهة نظر الآخر تجاه ثقافتنا وتاريخنا ومجتمعاتنا، وتعدد

وجهات النظر تلك، والموقف منها بين مؤيد ومعارض.

تتيح الفعاليات مناقشة موضوع الاستشراق من عدة جوانب، ولهذه الغاية استضفنا محاضرين من الأردن ولبنان ومصر وتونس، وفرنسا، وهناك سبع محاضرات تتناول كل منها جانبا من جوانب الاستشراق.

أما لماذا اختيار «الاستشراق» فنحن عادة نختار موضوعات ندواتنا من خلال الحوار مع المثقفين لرصد المتميز والمهم منها، ففي العام الماضي تمحورت الندوة حول «العولمة» وفي هذه السنة «الاستشراق»، حتى أننا نفكر بجعل ندوة العام القادم، تدور حول العنوان نفسه لتقديم المزيد من الإضاءة حوله، ولما له من أهمية وتشعبات. أما حول كيفية استقدام المحاضرين للمشاركة، فنحن نحرص دائما على جذب المحاضرين العرب للمشاركة، وهذا ما فعلناه، هذا العام، كما استضفنا الباحث الفرنسي أ. د. دومنيك ماليه وكان هناك باحث إسباني من المفترض أن يشارك لكنه اعتذر في اللحظة الأخيرة، ويتم اختيار المحاضرين من خلال التشاور أيضا مع المثقفين والمختصين لاختيار ما يجري الإجماع على أنهم الأفضل في هذا المجال.

ويضيف: بطبيعة الحال.. هذا الموضوع كبير ومتشعب ولا تكفيه ندوة واحدة، لذلك حاولنا التركيز على المحاور الأساسية، ونأمل أن يجد الجمهور والمختصون الفائدة المرجوة.

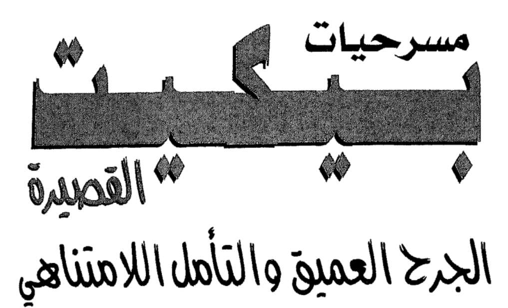
والتقينا الأستاذ علي القيم معاون وزيرة الثقافة السورية الذي قال:

أصبح معرض الكتاب العربي تظاهرة ثقافية مهمة ننتظرها كل عام، ونترقب ما فيها من جديد وهذا التطور كان لا بد منه بسبب توسع المشاركة الأجنبية والعربية.

يتميز معرض هذا العام بالغنى والتنوع والمشاركة الكبيرة، حيث إن المكان الجديد أتاح الفرصة لأكبر عدد من الأجنحة ودور النشر لعرض نتاجاتها الفكرية الجديدة، الإبداعية، والأدبية والعلمية، كما أن ندوة الاستشراق التي تقام على هامش المعرض يشارك فيها نخبة من كبار الباحثين الضيوف والسوريين، وهي فرصة لتلاقح الأفكار وتسليط الضوء على هذا الموضوع لما له من دور مهم بإضاءة هويتنا لها المؤيد ولها المعارض.

يشكل المعرض أيضا فرصة لالتقاء المفكرين والكتاب، وتبادل الآراء والمشورات بكل ما يتعلق بالمشهد الثقافي، وما يتعلق بالكتاب على أمل العودة به إلى ألقه وازدهاره.

● د. وانيس باندك



مسرحيات بيكيت القصيرة الجرح العميق والتأمل اللامتناهي

أقامت فرقة «مسرح شامان» الفرنسية مؤخرا عرضا مسرحيا بعنوان «مسرحيات قصيرة لصموئيل بيكيت» وذلك على مسرح ناظريان في حلب ومسرح العمال في دمشق.

وكانت المسرحيات على التوالي «مصيبة - ماذا أين - ما - مرتجل من أوهايو - كيف القول) وهي من إخراج برونو ميسات وتمثيل جيرار بيليار، جوفري كاري، إليزابيث دول، إيريك لاغينية، كاترين فالون، جان ميشيل ريفينوف، أحمد الخي، وترجمة الدكتورة ماري الياس.

منذ بداية العرض أغرقنا المخرج في بئر عميق مظلم، لا قرارة له باستثناء بعض خيوط الضوء التي كانت تفتح لنا زوايا ضيقة، نكتشف من خلالها وجوه الشخصيات المسكونة بالعذاب الأزلي للإنسان. وفي طرحه الدائم لأسئلة

الوجود.

ومن خلال حركة الممثلين البطيئة جدا، والمحدودة في حيز من التشكيل الجمالي يقدم المخرج سينوغرافيا عالية المستوى، تكون الإضاءة إحدى أهم العناصر الفنية. والأهمية القصوى لخلق دراما طقسية يبدو الهاجس الأول لديه، فينشغل في رفع الحالة المشهدية إلى مستوى الشعر واللوحة التعبيرية. ولا تكون رسالة المشهد الخاصة خطاب الشخصيات، أو اللغة. وإنما تشكل رسالة مستقلة تعبر عن العلاقة القائمة بين كل العناصر الفنية، الموظفة لتحديد هوية العرض والتواصل مع المشاهد، لترك الأثر العميق في داخله، ووضعه في حالة تأمل لامتناه مع العرض ومع نفسه. وإذا كان من عناصر مسرح العبث هو عدم التطابق أي عدم ملائمة الكلمة للموقف، أو الموقف للسلوك، أو الكلمة للسلوك بهدف طرح أسئلة مفتوحة ليست لها إجابات جاهزة. فإن ميسات قدم لنا بيكيت ضمن مناخ قاس وصعب، محاولا كسر حالة الرتابة والتكرار والملل بغير الملل والرتابة والتكرار أيضا».

وبذلك كان مخلصا لنصه بحرفيته وعناصره. مما أوقعه في تقديم «ميزانسينات» متكررة ومتشابهة. وإذا كانت العلاقات الإنسانية بل وحتى الوجود الإنساني عند بيكيت يتبدى كوظيفة للغة كما يقول «ريشارد ن. كو». فإن ميسات خلق ذلك التناوب بين الصمت والحوار المثقل بالإشارات والأسئلة الكثيرة. مما وضعنا في جو له قدسية المعبد. نكرر تلك الأصوات في دواخلنا كالصدى، الموزونة والمنسقة مع الإيقاع العام للعرض.

وربما ظهرت بعض الحوارات كمجرد اتصال لا مضمون لها، أثارت فينا الاضطراب والقلق أكثر من أن تقدم موضوعا أو أفكارا معينة. فالمخرج أوجد أفعالا للشخصيات، أصبحت هي المرسلة للخطاب العام، وهي الحاملة للشكل والمضمون. يقول ميسات في معرض حديثه عن المعرض. «يتألف هذا العرض من عدة مشاهد مسرحية صغيرة ولقد عنينا من خلال اختيار هذه النصوص أن تظهر وحدتها الخفية وبالنسبة لنا تتداخل هذه النصوص في بعضها وكل واحد منها يعكس الآخر وكأن الأمر يتعلق بجميع هذه الإيقاعات المتباينة في لحن طبيعي».

فعلا لقد نجح المخرج في تقديم نصوص بيكيت هذه، وهي تمثل نتاجه في فترات حياته الأخيرة، ضمن وحدة المناخ والإيقاع العام الذي ربط هذه النصوص ببعضها وكأنها نص واحد. غير أنه تألق في تقديم النص الأول والثاني لدرجة الإبهار. وفي النص الثالث كانت الممثلة تناجي أمها وتحكي لها همومها وعذاباتها في الحياة، بصوت حزين مؤلم، مع إيقاع رتيب متكرر، وكأنه قادم من الكهوف الأولى المظلمة، التي تمثل تاريخ عذابات البشر أينما كانوا.

تخيل أن تسمع أنينا من مكان ما، يسبب لك القلق الدائم، ويوحي بالفجيعة ولا تستطيع أن تفعل شيئا. هذا هو بيكيت الذي ترك لنا كل هذه الأسئلة ورحل.



إلى السادة أعضاء رابطة الأدباء المحترمين:

ستعيد الكاتبة ليلى محمد صالح طباعة كتابها «أدباء وأديبات الكويت»، فعلى جميع الأعضاء القدماء والجدد تزويدها بما استجد على سيرتهم الذاتية من إصدارات وأعمال أدبية لضمها إلى الكتاب في طبعته الجديدة المزيدة والمنقحة.

شاكرين حسن تعاونكم

الإدارة

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
- القاهرة: مؤسسة الأهرام
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
- دبي: دار الحكمة
- الدوحة: دار العروبة
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
- المنامة: مؤسسة الهلال

لوحة الغلاف: الفنان الكويتي بدر القطامي

الكويت 2001 Kuwait

عاصمة للثقافة العربية Arab Cultural Capital



رابطة الأدباء في الكويت

Kuwait Writers Association